

Il Cinema Ritrovato

XXXIII edizione

 CINETECA
BOLOGNA





Jehanne e Georges Méliès nel loro negozio di giocattoli alla Gare Montparnasse di Parigi (fine anni Venti)
Da: Cinémathèque française

**Il Cinema
Ritrovato** **Bologna**
22-30
giugno
2019
XXXIII edizione

Il Cinema Ritrovato 2019 è dedicato alla memoria di
Bernardo Bertolucci, Luigi Di Gianni, Stanley Donen,
Jonas Mekas e Agnès Varda



SOSTENITORI



MAIN SPONSOR



CON IL CONTRIBUTO DI



SPONSOR



IN COLLABORAZIONE CON



OFFICIAL AIRLINE



OFFICIAL CAR



MEDIA PARTNER



DIGITAL PARTNER



Promosso da / Promoted by

Fondazione Cineteca di Bologna
Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero

Sostenitore / Supporter

The Film Foundation
Pathé

Con il sostegno di / With the support of

Comune di Bologna
BE Bologna Estate
Ministero per i Beni e le Attività Culturali –
Direzione Generale per il Cinema
Regione Emilia-Romagna –
Assessorato alla Cultura
Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Europa Creativa – Programma MEDIA

Main sponsor

Gruppo Hera

Sponsor

Unicredit
Mare Termale Bolognese
Motul

**Con la collaborazione di /
In collaboration with**

Fondazione Teatro Comunale di Bologna
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
L'Immagine Ritrovata
Bologna Welcome
Alliance Française Bologna
SUB-TI Limited London
Dynamo
Cotabo
T-per

Con il contributo di / With the support of

Istituto Culturale Coreano in Italia
Ottica Garagnani

Official Airlines

American Airlines

**Auto ufficiale del festival /
Festival official car**

Volvo Cars

Digital partner

Craq Design Studio

Media partner

Rai Radio 3

FONDAZIONE**CINETECA DI BOLOGNA**

Presidente / *President*: Marco Bellocchio
Consiglio di amministrazione / *Board of
Directors*: Valerio De Paolis, Alina Marazzi
Direttore / *Director*: Gian Luca Farinelli
Fondatore / *Founder*: Comune di Bologna
Sostenitore / *Supporter*: Gruppo Hera

**ENTE MOSTRA INTERNAZIONALE
DEL CINEMA LIBERO**

Fondatori / *Founders*: Cesare Zavattini,
Leonida Repaci, Bruno Grieco
Consiglio direttivo / *Board of Directors*:
Gian Paolo Testa (Presidente / *President*),
Chiara Segafredo (Vice Presidente / *Vice
President*), Luciano Pinelli (Vice Presidente /
Vice President)
Consiglieri / *Advisors*: Gina Agostini, Marco
Bellocchio, Adriano Di Pietro, Marco
Marozzi

IL CINEMA RITROVATO 2019**Direttori / Directors**

Cecilia Cenciarelli, Gian Luca Farinelli,
Ehsan Khoshbakht, Mariann Lewinsky

Comitato scientifico / Artistic Committee

Richard Abel, Peter Bagrov, Peter Becker,
Janet Bergstrom, Kevin Brownlow,
Gian Piero Brunetta, Ian Christie, Lorenzo
Codelli, Eric de Kuyper, Bryony Dixon,
Jean Douchet, Shivendra Singh Dungarpur,
Bernard Eisenschitz, Alexander Horwath,
Aki Kaurismäki, Dave Kehr, Hiroshi
Komatsu, Martin Koerber, Miguel Marías,
Nicola Mazzanti, Mark McElhatten,
Olaf Möller, Alexander Payne, Chema
Prado, Elif Rongen-Kaynakçi, Jonathan
Rosenbaum, Thelma Schoonmaker, Martin
Scorsese, Jon Wengström

**Comitato di programmazione /
Programming Committee**

Guy Borlée, Roberto Chiesi, Paola Cristalli,
Anna Fiaccarini, Goffredo Fofi, Andrea
Meneghelli, Paolo Mereghetti, Emiliano
Morreale, Davide Pozzi, Elena Tammaccaro

**Coordiatore del festival /
Festival Coordinator**

Guy Borlée

Staff

Ricerca film e movimentazione pellicole
/ *Film research and traffic coordinators*:
Silvia Fessia, Giovanni Gatto, Eleonora
Muzzi, Paolo Pellicano, Andrea Peraro con
l'assistenza di / *with* Sebastiano Lo Bello
Ospitalità e accrediti / *Guest office*: Gloria
Bettoni, Barbara Bulf, Cinzia Iovino,
Marcella Natale
Prenotazioni alberghiere a cura di / *Hotel
reservations by*: Bologna Welcome
Ufficio stampa / *Press office*: Andrea
Ravagnan con l'assistenza di / *with* Giulia
Taurino
Sito web / *Web-site*: Alessandro Cavazza
(webmaster) e / *and* Matteo Lollini
(caporedattore live coverage) con l'assistenza
di / *with* Valentina Arena, Ylenia Caputo,
Alessandro Diele e / *and* Massimo Finistrella
Social media manager: Matteo Lollini con
l'assistenza di / *with* Ylenia Caputo
Affari generali / *General affairs*: Rossana
Mordini con l'assistenza di / *with* Sara
Gitto, Dianora Hollmann
Relazioni internazionali / *International
relations*: Cecilia Cenciarelli
Segreteria generale / *Secretariat*: Eva
Lorenzoni
Promozione e Fundraising / *Promotion and
Fundraising*: Alice Marzocchi, Sara Rognoni
(Cineteca di Bologna), Paola Abruzzese,
Patrizia Semeraro (MEC&Partners)
Ufficio editoriale / *Publishing department*:
Alice Autelitano, Alessandro Cavazza, Paola
Cristalli con l'assistenza di / *with* Chiara
Checcaglini, Gianluca De Santis
Formazione professionale / *Professional
training*: Enrica Serrani, Elena Geri, Laura
Berrini con l'assistenza di / *with* Francesca
Tesi
Supervisione allestimenti Piazza Maggiore,
Teatro Auditorium Manzoni e Cantiere
Modernissimo / *Set-up supervision*: Enrica
Serrani, Laura Berrini
Amministrazione / *Administration*: Beatrice
Lorenzini, Anna Rita Miserendino (Ente
Mostra Internazionale del Cinema Libero),
Maria Paola Chiaverini, Claudia Menzella,
Silvia Pagani, Davide Pietrantoni, Anna
Zucchini (Cineteca di Bologna)
Il Cinema Ritrovato Kids e Young: Narges
Bayat, Simone Fratini, Elisa Giovannelli,
Cristina Piccinini, Giuliana Valentini
Visite guidate / *Guided tours*: Roberto
Chiesi, Elena Correra, Anna Fiaccarini,

Michela Zegna

Stagisti / *Interns*: Julia Dorigny, Evelin Lopez, Carlotta Rampoldi

Festival Trailer: Stefano Lorusso

Documentazione video / *Video*: Luca Palestini

Documentazione fotografica / *Festival photographers*: Lorenzo Burlando,

Margherita Caprilli

Responsabile autisti / *Drivers coordinator*:

Giuseppe Catania

Accoglienza / *Reception*: Bernardo Galasso

Coordinamento personale di sala / *Theatre personnel coordinator*: Nicoletta Elmi

Coordinamento Cinema Arlecchino /

Coordinators: Claudia Giordani, Andrea

Ponzecchi con l'assistenza di / *with* Federico Benuzzi

Coordinamento Cinema Jolly /

Coordinators: Mattia Ricotta con l'assistenza di / *with* Andrea Pedrazzi, Valentina Parrilli

Coordinamento Sala Mastroianni /

Coordinators: Andrea Peraro con l'assistenza di / *with* Maddalena Bianchi

Coordinamento Sala Scorsese /

Coordinators: Elena Corraera, Valentina

Cecarani, Andrea Alessandro La Bozzetta

Coordinamento Auditorium – DAMSLab /

Coordinators: Eleonora Muzzi, Antonino Di Prinzio con l'assistenza di / *with* Renata Fai

Coordinamento Sala Cervi / *Coordinator*:

Nicola Di Battista

Coordinamento Piazza Maggiore /

Coordinators: Silvia Fessia, Paolo Pellicano

Coordinamento Piazzetta Pasolini e Teatro Auditorium Manzoni / *Coordinator*:

Alessandro Zanella

Coordinamento Cantiere Modernissimo

/ *Coordinators*: Paola Regano, Armando

Comini

Personale di sala / *Theaters staff*: Marco

Coppi, Ignazio di Giorgi, Valentina Parrilli,

Vania Stefanucci

Coordinamento operatori / *Projectionists*

coordinator: Antonino Di Prinzio

Operatori / *Projectionists*: Alessandra

Beltrame, Stefano Bognar, Alessio Bonvini,

Giampaolo Carozzo, Matteo Ferrantino,

Eugenio Marzaduri, Marco Morigi,

Pietro Plati, Massimiliano Rossi, Cristian

Saccoccio, Irene Zangheri

Revisione pellicole / *Film revision*: Alfredo

Cau, Luca Miu, Renato Zorzin

Coordinamento traduzioni / *Translation coordinator*: Silvia Zoppis, Eleonora Muzzi

Sottotitoli elettronici cinema Arlecchino,

Jolly e Piazza Maggiore / *Electronic*

subtitling: Cristiana Querzè per SUB-TI

Limited London

Sottotitoli elettronici Cinema Lumière,

Modernissimo e Auditorium – DAMSLab

/ *Electronic subtitling*: Francesca Amicucci,

Ester Biasizzo, Andrea Cattabriga, Francesca

Pelliccia, Viola Scaioli, Cecily Siobhan

Coates, Beatrice Sterza (Università di Forlì);

Matilde Mosso (Università di Bologna);

Laura Contemori, Carlotta Cristiani, Ada

Caterina Nanni, Lucia Tasini, Gabriella

Waibel, Jamie Watkins, Giulia Zappaterra

Supporto alle traduzioni / *Translations*

support: Anna Baratta, Eva Benichou, Daria

Butler, Matteo Ciambella, Judy Cohen,

Julia Dorigny, Daniela Gennaro, Claudia

Grimaldi, Inez Karssen, Oriane Gumschian,

Evelin Lopez, Mary Raso, Julia Schmitt,

Alice Tafuri, Lindsay Zanatta

Coordinamento traduzioni simultanee /

Simultaneous interpreters coordinator: Maura

Vecchietti

Traduzioni simultanee / *Simultaneous*

interpretation: Donatella Baggio Betti,

Stefania Del Buono, Paola Paolini, Elisa

Serra, Elena Tomassini, Maura Vecchietti

Assistenza film e video / *Film and Video*

Assistance: Microcine di Andrea Piccinelli

Service audio e luci Piazza Maggiore / *Sound*

and Light Service: BH Audio

Service audio Piazzetta Pasolini / *Audio*

service: 56 Service

Service traduzioni simultanee / *Simultaneous*

Translation Service: Videorent

Allestimento schermo / *Screen set-up*: CPI

Tagliati

Allestimenti / *Set-up*: AMG International srl

Responsabile sicurezza di cantiere / *Site*

Safety Manager: Galileo Ingegneria

Security Piazza Maggiore: Magnum Service

NON SOLO FILM

NOT ONLY FILMS

Mostra Mercato dell'Editoria

Cinematografica /

Il Cinema Ritrovato Book Fair

Coordinamento / *Coordinator*: Davide Badini

Supervisione / *Supervision*: Anna Fiaccarini

Collaboratori / *With the collaboration of*:

Marco Persico, Monia Malaguti, Mariangela

Martelli, Antonio Rojas Perez

Europa Cinemas Audience Development

& Innovation Lab

Getting into the Generation Z mindset

Seminario di formazione per esercenti

europei / *Training Sessions for European*

Exhibitors condotto da / *led by* Madeleine

Probst (Watershed) con / *with* Hrvoje

Laurenta (Kino Europa), Daniel Sibbers

(Yorck Kinogruppe)

A cura di / *Organised by* Fatima Djoumer

(Europa Cinemas), Elisa Giovannelli

(Cineteca di Bologna) in collaborazione

con / *with* Narges Bayat, Giuliana Valentini

(Cineteca di Bologna), Sonia Ragone

(Europa Cinemas)

Cinefilia Ritrovata

Blog a cura di / *Blog curated by*: Roy Menarini

CATALOGO

Il catalogo della XXXIII edizione del

Cinema Ritrovato è un progetto editoriale

della Fondazione Cineteca di Bologna

Supervisione / *Supervising editor*:

Gian Luca Farinelli, Mariann Lewinsky,

Cecilia Cenciarelli, Ehsan Khoshbakht

Cura editoriale / *Editors*: Alice Autelitano,

Alessandro Cavazza, con la collaborazione di

/ *in collaboration with* Chiara Checcaglini,

Gianluca De Santis

Revisione dei testi in inglese / *English proof*

reading: Pamela Hutchinson

Ricerche immagini / *Images search*:

Alessandro Cavazza, Rosaria Gioia,

Emiliano Lecce, Giuliana Cerabona,

Eleonora Muzzi

Ricerche bibliografiche / *Bibliographic*

researches: Cesare Ballardini, Roberto Chiesi,

Valeria Dalle Donne, Michela Zegna

Postproduzione immagini / *Photo*

postproduction: Giuliana Cerabona e Bianca

Simoni

Si ringraziano per la collaborazione alla ricerca delle immagini / *Special thanks for images search to:* Cinémathèque suisse, Cinémathèque Royale de Belgique, BFI – National Archive, EYE Filmmuseum, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Museo Nazionale del Cinema di Torino, Academy Film Archive, Archivio Maurizio Baroni, Fox, MoMA, Cinémathèque française, Institut Lumière

Traduzioni / *Translations:* Pierre Hodgson, Alex Marlow-Mann, Alexandra Tatiana Pollard, Eoghan Price, Manuela Vittorelli

Un ringraziamento a / *Thanks to:* Antti Alanen e / *and* Janet Bergstrom

Grafica / *Graphic Design:* Mattia Di Leva, Davide Zomer per LOstudio

RINGRAZIAMENTI

Ringraziamo tutti quelli che ci hanno aiutato nella preparazione del festival / *We wish to thank all those who have helped us in the festival's preparation:*

Schawn Belston, Victoria Stevenson (20th Century Fox); John Bailey, Michael Pogorzelski, Heather Linville, May Haduong, Randy Haberkamp (Academy Film Archive); James Mockoski (American Zoetrope); Bob Geoghegan (Archive Film Agency); Iris Elezi (Arkivi Quendor Shtetoror I Filmit); Florence Dauman, Ellen Schafer (Argos); Phippe Quinsac (Armor Films); James White (Arrow Films); Gary Vanisian (Arsenale); Kate Guyonvarch (Association Chaplin); Bryony Dixon, Hannah Prouse, George Watson (BFI – National Archive); Patrik Romano, Giovanni Arata, Alice Brignani, Stefano D'Aquino, Vittoria Donini, Simona Floris, Loredana Acito, Silvia Ropa, Caterina Cavicchi (Bologna Welcome); Adelheid Heftberger, Stephanie Müller, Justus Wörmann (Bundesarchiv Filmarchiv); Liliana Cupido (Canicola associazione culturale); Mohamed Challouf (Caravanes production); Bruno Deloye (Cine+); Clément Lafite (Ciné-Archives); Sara Moreira (Cinemateca Portuguesa); Véronique Mondet (Cinémathèque de Grenoble); Claude Bertemes, Georges Bildgen (Cinémathèque de Luxembourg); Francesca Bozzano (Cinémathèque de Toulouse); Costantin Costa-Gavras,

Frédéric Bonnaud, Céline Ruivo, Emilie Cauquy (Cinémathèque française); Nicola Mazzanti, Bruno Mestdag, Arianna Turci, Jean-Pierre Dorchain, Jan Bollen (Cinémathèque Royale de Belgique); Frédéric Maire, André Schaublin, Caroline Fournier, Eve-Lauren Haftgoli (Cinémathèque suisse); Peter Conheim (Cinema Preservation Alliance); Riccardo Costantini (Cinema Zero); Eric Le Roy, Béatrice De Pastre, Caroline Patte (CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée); Luigi Saronni (COE Milano); Tim Lanza (Cohen Film Collection); Francesca Bruni, Felice Monaco (Comune di Bologna); Lelio Camilleri (Conservatorio G. B. Martini di Bologna); Peter Becker, Fumiko Takagi, Lee Kline (Criterion Collection); Felice Laudadio, Daniela Currò, Laura Argento, Maria Coletti (CSC – Cineteca Nazionale); Marie Bro (Dansk Tegnefilm); Thomas C. Christensen, Marianne Jarris (Danske Filminstitut); Ralf Schenk, Stefanie Eckert, Philip Zengel (DEFA-Stiftung); Thomas Worschech, Markus Wessolowski, Julian Bodewig (Deutsches Filminstitut); Martin Koerber, Anke Hahn, Diana Kluge (Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen); Shivendra Singh Dungarpur (Dungarpur Films); Claude-Éric Poiroux, Lisa Püscher, Charlotte Wenskierski (Europa Cinemas); Elif Rongen-Kaynakçi, Marleen Labijt (EYE Filmmuseum); Christophe Dupin (FIAF); Eddie Muller (Film Noir Foundation); Nikolaus Wostry, Anna Dobringer (Filmarchiv Austria); Rosa Cardona (Filmoteca de Catalunya); Ana Gallego, Carlos Reviriego (Filmoteca Española); Elżbieta Wysocka, Iga Harasimowicz (Filmoteka Narodowa); Laurence Braunberger (Les Films du Jeudi); Margaret Bodde, Jennifer Ahn, Kristen Merola, Rebecca Wingle (The Film Foundation); Ernst Szebedits, Carmen Prokopiak, Anne Siegmayer (Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung); Carmen Hof (Goethe-Institut); Hans Peter Wüst, Christine Danziger (Günter-Neumann-Stiftung); Antti Alanen, Boris Vidovic (Kansallinen audiovisuaalinen instituutti); Jin Hyunjin Cho (Korean Cultural Centre); Minwha Jung (Korean Film Archive); Stephan Droessler, Stephanie Hausmann

(Filmmuseum München); Mariona Bruzzo Llaberia (Filmoteca Catalunya); Mercedes de la Fuente Torre (Filmoteca Española); Ronald Chammah (Les Films du Camélia); Jérôme e Sophie Seydoux, Stéphanie Tarot, Stéphanie Salmon (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé); Fulvio Macchiardi, Mauro Gabrieli, Giuliano Guernieri, Francesca Pivetta, Silvano Olivieri, Valentina Brunetti (Fondazione Teatro Comunale di Bologna); Fabian Gaffez, Laurence Millereux (Forum des images); Donatello Fumarola (Fuori Orario); Olivia Colbeau-Justin (Gaumont); Manuela Padoan, Agnès Bertola (Gaumont Pathé Archives); Nikolay Malakov, Yulia Belova, Oleg Bochkov (Gosfilmofond of Russia); Paolo Simoni, Mirco Santi (Homemovies); Sara Ricciardi (INAF – OAS Osservatorio di Astrofisica e Scienza dello Spazio di Bologna); Emilie Boucheteil, Amelie Garin-Davet, Véronique Joo Alsenberg (Institut français – Cinémathèque de l'Afrique); Thierry Frémaux, Maelle Arnaud (Institut Lumière); Fabrizio Campioni, Roberto Cicutto (Istituto Luce – Cinecittà); Ben Crossley-Marra (Janus Films); Mike Mashon, Rob Stone, Lynanne Schweighofer (Library of Congress); Clément Verrier (Light Cone); Serge Bromberg, Eric Lange, Maria Chiba (Lobster Films); Anthony Gartland, Alice Lea (LUX); György Ráduly (Magyar Nemzeti Filmarchívum); Marianne Khoury, Ahmed Sobky (MISR International Films); Dave Kehr, Josh Siegel, Katie Trainor (MoMA); Stella Dagna, Claudia Gianetto (Museo Nazionale del Cinema, Torino); Michal Bregant, Jeanne Pommeau (Národní filmový archiv); Bent Bang-Hansen, Kjetil Kvale Sørenssen (Nasjonalbiblioteket); Paul Gordon, Tina Harvey, Steve Moore (National Archives of Canada); Yoshiro Irie, Nino Dzandzava (National Archives of Georgia); Prakash Magdum, Arti Karkhanis (National Film Archive of India); Masaki Daibo, Chizuru Usui (National Film Archive Japan); Elina Cire (National Film Centre of Latvia); Shona Gonnella, Fergus Mason (National Library of Scotland); Dorothy Bradley (Niles Essanay Museum); Stas Menzelevskyi (Oleksandr Dovzhenko National Center); Raoul Schmidt (Österreichisches Filmmuseum); Paolo Freschi (Panottica); Andrea Kalas,

Laura Thornburg (Paramount Pictures); Mark Hirzberger-Taylor, Jack Bell, Gareth Tennant (Park Circus); Tessa Pontaud (Pathé); Angelo Draicchio (Ripley's Films); Michael Rogosin (Rogosin Heritage); Shion Komatsu (Shochiku); Mark McElhatten (Sikelia Productions); Isabelle Piechaczyk (Sixpack Film Vienna); Grover Crisp, Rita Belda (Sony Columbia); Eugenia Gaglianone, Andrea Pagliardi (Sottodiciotto Film Festival & Campus); Yann Le Prado, Jean-Pierre Boiget (StudioCanal); Jon Wengström, Camille Blot-Wellens (Svenska Filminstitutet – Cinemateket); Pierre Olivier, Dieynaba N'Diaye (TF1); Chris Horak, Todd Wiener, Steven Hill (UCLA Film & Television Archive); Peter Schade, Janice Simpson, Cassandra Wiltshire (Universal Pictures); Alessandro Buttà, Anna Masecchia (Università degli Studi di Napoli Federico II); Giacomo Manzoli (Università di Bologna); Rachele Antonini, Danio Maldussi (Università di Forlì); Cristina D'osualdo (Viggo); Silvia Voser (Waka Films); George Feltenstein, Ned Price, Richard Flynn (Warner Bros.); Marjan Vujovic (Yugoslav Film Archives); Jannik Hastrup; Marino Neri; Beatrice Pucci; Saul Saguatti; François Ede; Maurizio Baroni; Aboubakar Sanogo; Nicholas Varley; Scott Foundas.

Un caloroso ringraziamento per la disponibilità e la professionalità allo staff di / *Our warmest thanks to the efficient and truly professional staff of:* laboratorio L'Immagine Ritrovata, Settore Cultura e Settore Turismo del Comune di Bologna; Cinema Arlecchino (Giorgio Ferrero, Margherita Vita, Manuele Marini, Claudio Cioffi); Cinema Jolly (Giorgio Gambetti, Andrea Romeo, Enrico Baraldi, Andrea Cimatti, Fabrizio Caravona); DAMSLab e Dipartimento delle Arti – Università di Bologna (Roberta Paltrinieri, Bruno Soro, Massimo Vaccari); Articolture (Fabrizio Cabitza, Valentina Ferretti, Stefania Marconi)

Ringraziamo anche i funzionari di / *We would also like to thank* Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Direzione Generale per il Cinema, Regione Emilia-Romagna – Assessorato alla Cultura, Comune di Bologna, Programma Europa

Creativa Media dell'Unione Europea, Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, Fondazione Carisbo, senza i quali questo festival non si sarebbe potuto realizzare / *without whom this festival would not have been possible*

Il Cinema Ritrovato ringrazia inoltre per la collaborazione Le Giornate del Cinema Muto, Festival Lumière, le sezioni classici del Festival de Cannes e della Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, Toute la mémoire du monde, Cinema Rediscovered, Midnight Sun Film Festival ed un ringraziamento particolare al Festival de La Rochelle Cinéma

Desideriamo esprimere il nostro più caloroso ringraziamento ai Sostenitori Il Cinema Ritrovato / *We would like to extend our warmest thanks to Il Cinema Ritrovato's Supporters*

Sostenitori Jean Gabin **Jean Gabin Supporters**

Matthew H. Bernstein, Natalie H. Bernstein, Jean-Pierre Berthomé, Robert Byrne, Miguel De Freitas Correia da Silva, Kate Guyonvarch, Austin Kennedy, Jean Laughton, Nicola Mazzanti, Jean Pierre Neyrac, Jennifer Ormson, Jędrzej Sablinski, David Stenn, Anna Von Bagh, Cynthia Walk, Ryan Werner

Sostenitori Musidora **Musidora Supporters**

Antti Alanen, Paolo Benvenuti, David Bordwell, Oksana Bulgakowa, Elena Dagrada, Federica Dini, Herve Dumont, Yvon Dupart, Donatello Fumarola, Amy Heller, Lionel Ithurralde, Roland Joffe, Clément Lafite, Lucien Logette, Richard Nordahl, Margaret Parsons, James Quandt, Antony Rayns, Imogen Sara Smith, Barbara Sträuli, Kristin Thompson, Katie Trainor, Casper Tybjerg, Nicholas Varley, Ugo Baistrocchi, Alan Bayersdorfer, Michael Campi, Pierre Carrel, Michela Fornasini, Geoffrey Gardner, Martin Girod, Antonia Guerrero, Peter Hourigan, Lucia Manganaro, dedicato a Anna Nataloni, Zach Rait, Peter H Rist, Bernardo Rondeau, Anna Luisa Ruoss Girod, Costanza Salvi, Simon Taaffe

I volontari del Cinema Ritrovato 2019

Il Cinema Ritrovato 2019 Volunteers

Ringraziamo di cuore tutta la squadra di volontari che ha offerto tempo e passione alla nostra causa e ha reso migliore Il Cinema Ritrovato / *Our deepest thanks to a great team of volunteers who devoted their time and passion and made Il Cinema Ritrovato better*

Coordinamento volontari / *Volunteers coordinators:* Marcella Natale, Cinzia Iovino, Nicoletta Elmi, Alice Marzocchi, Paolo Pellicano, Mattia Ricotta

Volontari / *Volunteers:* Chiara Accettura, Alessandra Addabbo, Alessandra Agate, Domenico Agrizzi, Claudia Aguilera, Lorenzo Aimo, Matilde Alvino, Giulia Amadio, Riccarda Amigoni, Laura Anselmi, Veronica Antonelli, Carmen Antonuccio, Cristina Apuzzo, Marco Aronica, Vasiliki Avramidi, Zeynep Ayasligil, Valeria Azario, Sara Baccanelli, Henri Backmund, Cristina Bagnasco, Barbara Baingiu, Sara Baldari, Francesco Balletti, Anna Baratta, Chiara Bardella, Maria Chiara Basili, Francesca Basili, Silvia Battocchio, Eva Benichou, Francesca Bertinato, Jenny Bertoldo, Marta Bettucci, Giuditta Bignami, Mirko Bonezzi, Marianna Bonina, Jacopo Arnoldo Bovino, Sara Bravi, Maria Teresa Brintazzoli, Diane Brugiere, Ambra Bruno, Sarah Budriesi, Marta Buscemi, Daria Butler, Diletta Caimmi, Erica Callegaro, Egidio Candela, Gianluca Caprara, Federica Carbone, Claudia Carcione, Sonia Caristi, Irene Carraro, Daniela Carrelli, Daniel Carrozza, Chiara Casalone, Alice Casanova De Marco, Dario Casciaro, Giorgia Caspani, Maria Cavrini, Romina Cesarano, Muzio Andrea Chinca, Matteo Ciambella, Benedetta Ciasullo, Domenico Cicerone, Erik Cilia, Igor Colussi, Chiara Comi, Marianna Congiatu, Giulio Contino, Angela Contour, Paolo Contu, Ada Corrado, Ennio Giuseppe Cretella, Anna Cristoforo, Alessia Cuna, Martina Cuzzucoli, Amanda D'Eliseo, Chiara D'Agostino, Francesco D'Aiuto, Lorenzo D'Alessandro, Olga Darcel, Gerardo D'Avanzo, Filippo De Maria, Federica Debernardis, Bianca Degli Esposti, Elvira Del Guercio, Chiara D'Emma, Gaia Di Cicco, Marianna Di Filippo, Alessia Di Girolamo, Roberto Di Lao, Sara Di Lieto, Roberto Di Matteo,

Rossella Di Venere, Luiza Diniz Lara, Annalisa Dondi, Luca Driol, Jahnvi Duggal, Beatrice Elespini, Elisa Tascone, Sara Facchini, Marien Falconi, Eleonora Fasano, Isabella Favero, Bianca Ferrari, Fabio Ferraro, Miriam Ferrieri, Gemma Ferriero, Laura Ferrini, Emanuele Filice, Flaminia Fiocco, Claudia Fontana, Giulia Franceschi, Valentina Freda, Gabriele Galasso, Francesca Galasso, Alice Galletti, Alessia Gandini, Vittorio Gargiuolo, Louise Gateaud, Silvia Gatti, Daniela Gennaro, Alberto Ghezzi, Maddalena Ghiara, Maddalena Ghiotto, Amanda Giangiorgi, Claudia Gioia, Cesare Giordano, Marta Girabal, Nicola Giraldo, Nicole Giuliattini, Costanza Gorick, Claudia Grimaldi, Anna Chiara Guerardo, Francesco Guerroni, Oriane Gumuschian, Serena Iannantuono, Ruta Kairyte, Marianna Kaplatzi, Inez Karssen, Karol Katriński, Pauline Kraatz, Lisa Camilla La Colla, Augusta Lanzafame, Gabriele Lazzari, Chloé Le Brech, Christelle Le Turnier, Vittoria Leardini, Joséphine Lemonnier, Eleonora Leone, Claire Macary, Carlotta Magistris, Ilaria Magri, Silvia Maiaru, Arianna Manicone, Enrico Maria Manzo, Francesca Marabini, Monica Marcasciano, Pablo Marchitto, Monica Marcotulli, Andrea Margiocco, Andrea Marino, Stefano Marseglia, Kateřina Maršíková, Mariana Muriel Martínez Herrera, Alessandro Marzo, Sara Masini, Helene Mazzetti Dobson, Ravi Meijer, Giulia Memoli, Edoardo Milan, Andrea Milesi, Camilla Miolato, Giorgio Monoriti, Giusy Montedoro, Iside Mora, Matilde Morara, Jacopo Moretto, Francesca Moro, Karile Mozeryte, Alessandra Muratori, Susanna Muratori, Sara Musiello, Margherita Odasso, Francesca Orsato, Matilde Orsi, Bianca Pacini, Nicole Pagani, Nina Pallanti, Elisabetta Seconda Palomba, Paola Paradiso, Claudia Pia Pasquandrea, Aurora Passarini, Angela Pastore, Raffaella Perri, Nina Pesavento, Margherita Petti, Michele Piatti, Rossella Piazzese, Samuele Picarelli Perrotta, Eleonore Pilzecker, Francesca Pinto, Angela Polito, Alessandra Pontorno, Marina Pratesi, Nadia Ragusa, Eleonora Ranno, Claudia Ranocchia, Shunyu Rao, Claudio Renzetti, Martina Resta, Gloria Ridolfi, Alessandra Rinaudo, Ruggero Rizzuto, Silvia Rizzuto Ferruzza, Giulia

Rossi, Silvia Rotondo, Nadia Carmela Russo, Zofia Sablinska, Tiziana Salomone, Maria Sarakostidi, Giada Sartori, Rocco Savino, Matteo Savino, Daria Sazonova, Alessandra Scampoli, Davide Scarciello, Marlene Schwarz, Bianca Scolamiero, Claudia Scurria, Virginia Serikpa Crivellaro, Serena Sessa, Roberta Sestito, Sheri Shahaj, Susan Patricia Sierra Lorenzana, Giulia Silano, Viviana Simoni, Davide Soriente, Emanuela Sortino, Giuseppe Spadaro, Giorgio Spedicati, Francesco Stampati, Vaiva Statkaitytė, Beatrice Stefanini, Alice Tafuri, Janka Takács, Elisa Tascone, Vanessa Tavano, Marie Termignon, Linda Ayelen Terrafino, Giulia Torrisi, Edoardo Tosato, Claudia Toto, Sara Treviglio, Francesca Trivisano, Alessio Tropea, Chiara Tropiano, Daniele Vaccai, Francesca Valdinoci, José Valldecabres Soler, Alice Vassura, Antonio Pio Venza, Alessandra Vietina, Sara Vignini, Daria Vita Fede, Anna Luisa Vitullo, Elina Volodchenko, Dominik Vontor, Charlotte Wuillai, Vito Alberto Zaccheo, Paola Zaffiri, Lindsay Zanatta, Alessandro Zanchi, Lena Zechner, Federica Zerbo, Lucy Zimanglini, Alice Zucchini, Eleonora Zuelli

LEGENDA

[traduzione letterale / *literal translation*]

T. it.: titolo italiano / *Italian title*

T. int.: titolo internazionale / *international title*

T. ing.: titolo inglese / *English title*

T. alt.: titolo alternativo / *alternative title*

Sog.: soggetto / *story*

Scen.: sceneggiatura / *screenplay*

F.: fotografia / *cinematography*

M.: montaggio / *editing*

Scgf.: scenografia / *set design*

Mus.: musica / *music*

Ass. regia: assistente alla regia / *assistant director*

Int.: interpreti / *cast*

Prod.: produzione / *production*

L.: lunghezza / *length*

(l. orig.: lunghezza originale / *original length*)

D.: durata / *running time*

f/s: fotogrammi al secondo / *frames per second*

Bn.: bianco e nero / *black and white*

Col.: colore / *color*

Da: provenienza / *from*

INDICE

CONTENTS

Guida al Cinema Ritrovato 2019 / *A guide to Il Cinema Ritrovato 2019* 11

LA MACCHINA DEL TEMPO / *THE TIME MACHINE*

1899: cinema anno quattro / *1899: Year Four of Cinema* 20

Cento anni fa: 1919 / *A Hundred Years Ago: 1919* 32

“Rendez-nous Musidora!”
“Ridateci Musidora!” / “Give Us Back Musidora!” 68

Buster Keaton! 90

Documenti e documentari / *Documents and Documentaries* 102

LA MACCHINA DELLO SPAZIO / *THE SPACE MACHINE*

Chahine: glamour, musica e rivoluzione. L’ultimo degli ottimisti arabi
Youssef Chahine – The Last Arab Optimist 140

“Siamo gli indigeni della Trizonia”:
l’invenzione del cinema della Germania Ovest, 1945-49
“*We Are the Natives of Trizonia*”:
Inventing West German Cinema, 1945-49 150

Cinemalibero. Fespaco 1969-2019 162

Sotto i cieli di Seul: l’epoca d’oro del cinema sudcoreano
Under the Skies of Seoul: The Golden Age of South Korean Cinema 178

IL PARADISO DEI CINEFILI / *THE CINEPHILES’ HEAVEN*

Ritrovati e Restaurati / *Recovered and Restored* 190

Jean Gabin, dagli occhi azzurri
Jean Gabin, the Man with Blue Eyes 264

William Fox presenta: riscoperte dalla Fox Film Corporation – Parte II
William Fox Presents: Rediscoveries from the Fox Film Corporation – Part II ... 284

Anima e mestiere: un ritratto di Henry King
Soul and Craft: A Portrait of Henry King 296

Napoletano a Cinecittà, Eduardo De Filippo cineasta <i>A Neapolitan at Cinecittà, Eduardo De Filippo the Filmmaker</i>	314
Alla ricerca del colore dei film: Technicolor & Co. <i>In Search of Color: Technicolor & Co.</i>	326
Breve, violento e cattivo: il noir di Felix E. Feist <i>Brutal, Nasty, and Short: The Noir of Felix E. Feist</i>	348
Georges Franju: il documentario oltre il reale <i>Georges Franju: Documentary Beyond the Real</i>	356
16mm - Piccolo grande passo <i>16mm - Great Small Gauge</i>	368
Il Cinema Ritrovato Kids & Young	376
I colori del Cinema Ritrovato 2019 / <i>Il Cinema Ritrovato's colors 2019</i>	385

NON SOLO FILM / NOT ONLY FILMS

Il Cinema Ritrovato Dvd Awards - XVI edizione <i>Il Cinema Ritrovato Dvd Awards - 16th Edition</i>	402
XVII Mostra mercato dell'editoria cinematografica <i>17th Il Cinema Ritrovato Book Fair</i>	405
I musicisti / <i>The Musicians</i>	406
In mostra / <i>Exhibitions</i>	410
Europa Cinemas Audience Development & Innovation Lab	412
Friends of the Cineteca di Bologna	414
Indice dei film / <i>Film Index</i>	416
Indice dei registi / <i>Directors Index</i>	418



Marcello Mastroianni in *8½*

Foto di Gideon Bachmann © Cinemazero Images – Pordenone

GUIDA AL CINEMA RITROVATO 2019

A guide to Il Cinema Ritrovato 2019

Cecilia Cenciarelli, Ehsan Khoshbakht, Mariann Lewinsky, Gian Luca Farinelli

Notre-Dame Gabin Chaplin

Non erano effetti speciali. Inattese e quasi irreali nella loro concretezza, si possono dimenticare le immagini del rogo della Cattedrale di Notre-Dame? Una parte della cultura umana stava andando in fumo sotto in nostri occhi. L'eterno presente sempre uguale e manipolabile dell'*età del selfie* era svanito; nella sventura, abbiamo avuto diritto a uno spiraglio di verità: di colpo la realtà, con le sue svolte inattese e tragiche, è riapparsa. Il passato non è liscio come l'eterno presente, è, invece, un groviglio di continui cambiamenti. Ci farà bene vedere il cortometraggio di Georges Franju *Notre-Dame, cathédrale de Paris*, che ci ha fatto scoprire Bernard Eisenschitz, e capire che, nel 1957, prima dei molti interventi che si sono susseguiti, la grande cattedrale parigina appariva ben diversa da quella che abbiamo conosciuto negli ultimi decenni. Il cinema del passato, arte umana, fragile, essa stessa sempre a rischio di scomparire, ci aiuta a capire che il tempo non si ferma, nulla è per sempre, nemmeno le pietre.

I film del passato sono sempre pronti a sorprenderci, a contraddire ogni nostra certezza. Ad esempio, Jean Gabin, può aspirare all'eternità. Faccia, corpo, sorriso della Francia del Fronte Popolare, di un'Europa che sperava in un mondo migliore e che, invece, ha avuto in premio guerre sanguinose. Lui, che come pochi altri attori era entrato, giovanissimo, nella Storia, riappare dopo la guerra, diverso, non più giovane, coi capelli imbiancati, innamorato di Marlene Dietrich, che, anche se era fuggita da Hitler, era pur sempre tedesca. Gabin saprà costruire, sulle proprie sconfitte, un mito solitario che, dagli anni Cinquanta, andrà ostinatamente nella direzione opposta ai suoi tempi: rifugiato nella sua campagna (quale divo del dopoguerra abbandona la città, per fare il contadino?) e nei suoi ruoli, diventerà indigesto per chi voleva, in quegli stessi anni, cambiare tutto e sarà adorato da chi voleva che tutto restasse uguale. Oggi possiamo guardare i suoi film e commuoverci davanti alla sua arte fragile, unica, (irripetibile?).

Mentre lavoriamo agli ultimi dettagli del Cinema Ritrovato ci sentiamo come Charlot, sul filo, nella sequenza del *Circo* (1928). Il vagabondo pensa di essere invincibile, sicuro gra-

Notre-Dame Gabin Chaplin

An unexpected and almost unreal image, but it was not due to special effects. Will we ever be able to forget seeing Notre-Dame in flames? A part of human culture went up in smoke right before our eyes. The eternal, monotonous and malleable present of the selfie era vanished; there was a glimmer of truth in this catastrophe. All of a sudden reality, with its tragic and unforeseen turn of events, reappeared. The past is not polished like the eternal present; instead it is a web of constant changes. It will do us good to see Georges Franju's Notre-Dame, cathédrale de Paris, which Bernard Eisenschitz opened our eyes to. In 1957, before a number of restoration projects, the great cathedral of Paris looked a lot different from how we have come to know it in recent decades. A fragile, human art that also risks disappearing, cinema from the past shows us that time does not stop and that nothing is forever – not even stones.

Films from the past are always at the ready to surprise us and contradict our convictions. For example, Jean Gabin can aspire to being eternal. The face, body and smile of France's Popular Front, of a Europe that hoped for a better world but instead was rewarded with bloody wars. Like a handful of other actors, Gabin became part of history at a very young age and reappeared after the war; he was changed, not young any more, with white hair and in love with Marlene Dietrich, who, even if she had run away from Hitler, would always still be German. Gabin's losses were the foundation of his loner legend, which in the 1950s went obstinately in the opposite direction of his times. He found refuge in the countryside (what star of the post-war era left the city to be a farmer?) and in his acting roles. He became unpopular to those who wanted everything to change at that time and he was adored by anyone who wanted everything to stay the same. Today we can watch his films and be moved by his fragile, unique (and unrepeatable?) art.

As we work on the final touches of Il Cinema Ritrovato we feel akin to Chaplin in the tightrope sequence of The Circus (1928). The Tramp thinks he has a bulletproof act with a clever gimmick, a rope that will stop him from falling and transform him from an incapable newbie into an artist unafraid of danger. All of a sudden, the rope is gone. Great comedians are also great philosophers. Could there be a more brilliant representa-

zie a un imbroglio, a una corda che lo dovrebbe proteggere dalle cadute e trasformarlo, da incapace, in artista sprezzante del pericolo. All'improvviso, la corda lo abbandona. I grandi comici sono anche grandi filosofi. Non è, quella sequenza, una delle più lucide rappresentazioni della nostra condizione umana? "Le bonheur n'est pas gai", dicono Ophüls e Maupassant nel finale del film più crudele e tenero del festival di quest'anno, *Le Plaisir*, 1952, un trattato sulla leggerezza e il dramma della vita, che fa vibrare noi spettatori di oggi. Ugualmente, saremo tutti meravigliati nell'ascoltare le nostre risate che si uniranno a quelle di migliaia di amici e sconosciuti durante le proiezioni in Piazza Maggiore di *The Cameraman* (1929) e *Il circo* (1928). Due film assoluti, meravigliosamente senza parlato, quando il cinema parlato già esisteva ed era già il futuro. In quest'epoca, così tecnologica, dove siamo tutti preoccupati per il nostro destino, ritrovarci esseri umani tra gli esseri umani, illuminati dal genio di Keaton e Chaplin, a ridere di gag immaginate quasi cento anni fa, usando un'arte che già all'epoca pareva non più moderna, non ci deve riempire di felicità? Le sale, Piazza Maggiore, piazzetta Pasolini, che ogni anno si riempiono di esseri umani, non ci suggeriscono che esiste un bisogno primario di stare assieme, di uscire dall'isolamento della realtà parallela?

Miracoli a Bologna

Secondo Gabriel García Márquez *Miracolo a Milano* è un film unico: prima c'erano le favole con gli effetti speciali come *Thief of Bagdad* o i film di Walt Disney e, all'opposto, i film neorealiste, come *Germania anno zero* o *Ladri di biciclette*. Ma favole realiste, con effetti speciali, non si erano mai viste (e resteranno una rarità anche dopo). Vittorio De Sica chiamò il massimo esperto di effetti speciali dell'epoca, Ned Mann (che aveva lavorato nei grandi film degli anni Venti con Douglas Fairbanks e poi nelle produzioni di Alexander Korda; al Cinema Ritrovato vedremo la sua arte nelle scene dell'inondazione di *The Winning of Barbara Worth*, 1926, di Henry King). De Sica, anche produttore del film, si disperò per il costo degli effetti e per il tempo necessario per realizzarli. Ancor più per il fatto che nel volo finale si vedevano chiaramente i fili, che facevano volare le scope. Oggi, con il digitale, quei fili si possono facilmente far scomparire, ma abbiamo deciso di non farlo, di non cambiare la storia del film. Quel piccolo errore tecnico ci racconta della distanza tra la nostra epoca e quella in cui il film fu realizzato, dell'Italia dei primi Cinquanta, di quando, ancora, non tutte le immagini erano manipolabili, nemmeno per un film miracoloso, della distanza tra la creazione artistica oggi ed allora. Tuttavia la storia del cinema è ricca di miracoli. Come spiegare altrimenti i quattro gioielli noir di Felix Feist, scoperti da Eddie Muller, così superiori al resto della sua produzione. Da non perdere il rabbioso e selvaggio *The Devil Thumbs a Ride* (1947), interpretato da Lawrence Tierney (lo ricordia-

tion of the human condition than that sequence? The words of Ophüls and Maupassant at the end of *Le Plaisir* (1952) come to mind: "Le bonheur n'est pas gai". This is the most bittersweet film at the festival this year, a treatise on the levity and drama of life that still resonates with viewers of today. Likewise, we will be amazed by hearing our own laughter in unison with the laughter of thousands of friends and strangers while watching *The Cameraman* (1929) and *The Circus in Piazza Maggiore*. Two consummate films, made magnificently without dialogue when sound film had already arrived and was the road to the future. In our high-tech times, when all of us are worried about our destiny, shouldn't we be filled with joy when we rediscover ourselves as human beings among other human beings, bathed in the brilliance of Keaton and Chaplin? Laughing at gags invented almost a hundred years ago with an art that even at that time was no longer modern? Every year human beings fill up the cinemas, Piazza Maggiore and Piazzetta Pasolini. Doesn't that seem to say that there is a basic need for being together and leaving behind the isolation of our parallel realities?

Miracles in Bologna

Gabriel García Márquez thought *Miracolo a Milano* was a one-off film: there were fables with special effects such as *Thief of Bagdad* or Walt Disney movies and then the complete opposite, neorealist films such as *Germany, Year Zero* or *Bicycle Thieves*. Realist fables with special effects had never been seen before (and they would continue to be a rare occurrence). Vittorio De Sica called the greatest special effects expert at that time, Ned Mann. He had worked on the big hits of the 1920s with Douglas Fairbanks and then on Alexander Korda's productions; at *Il Cinema Ritrovato* we will see his art at work in the flood sequence of Henry King's *The Winning of Barbara Worth* (1926). The cost of the special effects and the time needed to make them discouraged De Sica, who also produced the film. All the more so because the wires of the flying broomsticks were clearly visible in the final scene. Today, with digital technology it would be easy to remove them, but we decided not to do that and to leave the film's story unchanged. This minor technical mistake illustrates the distance between our time and the Italy of the early 1950s, when not all images could be edited, not even for a miraculous film. It demonstrates the gap between artistic creation then and today.

Film history, however, is full of miracles. How else could we explain the four film noir gems by Felix Feist, discovered by Eddie Muller and superior to the rest of his production. Do not miss the wild and furious *The Devil Thumbs a Ride* (1947) with Lawrence Tierney (we all remember him, 40 years later, as mob boss Joe Cabot in Tarantino's *Reservoir Dogs*, 1991). As Dave Kehr tells us, on the evening of July 9th 1937 the DeLuxe lab in Little Ferry, New Jersey, went up in flames: that night the negatives of 1,173 Fox films made between 1915 and 1935 disappeared, apparently for good. Thanks to the efforts of film archives, 20th Century Fox Film Corporation and MoMA's

mo tutti, quarant'anni dopo, nei panni del malavitoso Joe Cabot in *Le iene* (1991) di Tarantino).

Come racconta Dave Kehr, la notte del 9 luglio del 1937 a Little Ferry, nel New Jersey, andò a fuoco il laboratorio DeLuxe: quella notte scomparvero i negativi di 1173 titoli prodotti dalla Fox tra il 1915 e il 1935. Si pensava per sempre, ma grazie al lavoro degli archivi cinematografici, della 20th Century Fox Film Corporation, del Film Department del MoMA, possiamo gioire della visione, per il secondo anno consecutivo, di copie splendide dei film prodotti da William Fox e diretti da alcuni dei maggiori autori del cinema statunitense, tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta. Tra questi eccelle la figura di Henry King, a cui dedichiamo un omaggio che mostrerà le qualità della sua opera, ugualmente eccellente nell'epoca muta e in quella sonora.

Altro miracolo: quello che secondo molti è il più bel sistema di riproduzione del colore di tutta la storia del cinema, il Chronochrome Gaumont (1912), non sarebbe arrivato a noi se Léon Gaumont non ne avesse inviato alcuni esempi a George Eastman. Tutta la produzione è bruciata nell'incendio, solamente le bobine conservate a Rochester dalla George Eastman House sono sopravvissute e oggi riappaiono, con colori così poco realistici che sembrano trattenere l'aria di quando sono stati girati, gli ultimi anni della Belle Époque. Quei colori che Huston e Oswald Morris inseguiranno in *Moulin Rouge* (1952), forzando, in modo inedito, i limiti e le possibilità del Technicolor, per trasformare la tecnica in un linguaggio e raccontare, attraverso i colori, Toulouse-Lautrec e la sua epoca.

Da Musidora a Varda, da Mangini a Stöckl, da Jane Campion a...

Da molti anni Il Cinema Ritrovato cerca di riscrivere una storia del cinema al femminile. Il lavoro degli archivi, in particolare della Cinémathèque française, dove Musidora era di casa e fu incaricata da Langlois di intervistare i protagonisti dell'epoca muta, ci consente di ritornare in modo nuovo su questa straordinaria artista, icona, musa, attrice, regista, produttrice, archivista, di cui oggi possiamo cogliere appieno la forza dirompente, la libertà artistica che l'ha sempre guidata e che ce la rende così vicina.

Abbiamo avuto la fortuna di accogliere varie volte a Bologna Agnès Varda e la sua vitalità senza limiti ci ha contagiati in maniera non curabile. Presenteremo il suo *Varda par Agnès*, con il quale questa artista unica ci consegna le chiavi della sua opera, perché abbia una nuova vita. Accoglieremo, per la prima volta, Jane Campion, che potremo ascoltare in un'attesa Lezione di Cinema.

Neun Leben hat die Katze (Il gatto ha nove vite), un gioiello pieno di colori, ci farà respirare l'utopia del '68 attraverso lo sguardo femminista di Ula Stöckl, mentre Cecilia Mangini sarà a Bologna e ci presenterà *Essere donne*, la prima inchiesta sulla vita quotidiana al femminile, nell'Italia del 1965.

Film Department, for the second consecutive year we can enjoy seeing dazzling prints of the films produced by William Fox and directed by some of the greatest American filmmakers between the late 1920s and early 1930s. Henry King stands out among them, and our special programme dedicated to him illustrates the high quality of his work, equally as excellent whether from the silent or sound era.

*Another miracle: what according to some is the most beautiful colour process in all of film history, Chronochrome Gaumont (1912), would never have been available to use if Léon Gaumont had not sent several examples to George Eastman. All productions were burned in a fire, and only the reels preserved in Rochester by the George Eastman House survived; today they reappear with such unrealistic colour that they seem to breathe the air of the era when they were shot, the last years of the Belle Époque. Huston and Oswald Morris chased after those same colours in *Moulin Rouge* (1952), pushing the limits of Technicolor as no one had before, transforming the technique into a language and telling the story of Toulouse-Lautrec and his era through colours.*

From Musidora to Varda, from Mangini to Stöckl, from Jane Campion to...

For years Il Cinema Ritrovato has sought to rewrite film history from a women's perspective. Musidora's work in the archives, especially at Cinémathèque française where Langlois had hired her to interview stars of the silent era, gives us another opportunity to get to know anew this extraordinary artist, icon, muse, actress, director, producer and archivist. Today we can fully appreciate her disruptive power and artistic freedom; these were her guiding force and they bring her closer to us.

*We have been lucky to have had Agnès Varda in Bologna with us a number of times. She infected us with her boundless vitality, for which there is no cure. We will present her *Varda par Agnès*, which provides us with a key to this unique artist's work so it may have new life. Jane Campion will be our guest this year for the first time, holding a much anticipated Film Lesson. With *Neun Leben hat die Katze* (The Cat Has Nine Lives), a colourful gem, we can relive the utopia of '68 through Ula Stöckl's feminist point of view, while Cecilia Mangini will be here in Bologna to present *Essere donne*, the first investigative report on the everyday life of women in 1965 Italy. Three recent documentaries on Anna Magnani, Claudia Cardinale and Romy Schneider (this last one based on Alice Schwarzer's interview and work) offer us three authentic and nuanced portraits of the lives and choices, even the painful ones, of three women who were also three extraordinary actresses.*

The Art of Performance

When we return from a festival, the actors and characters we liked the most come along with us. No festival has a cast that can compare with Il Cinema Ritrovato. We will name just a few: Connie Veidt, who stars in the first gay film in the history of cinema, seizing upon a brief censorship-free period in Ger-

Tre documentari recenti, su Anna Magnani, Claudia Cardinale, Romy Schneider (quest'ultimo basato sull'intervista e sul lavoro di Alice Schwarzer) ci restituiscono tre ritratti credibili, pieni di sfumature sulla vita e sulle scelte, anche molto dolorose, di tre donne che sono state anche tre straordinarie attrici.

L'arte della performance

Quando si torna da un festival, accanto a noi ci accompagnano gli attori e i personaggi che abbiamo preferito. Nessun festival può presentare un cast all'altezza del Cinema Ritrovato. Ne citiamo alla rinfusa alcuni, Connie Veidt che interpreta, approfittando di una breve abolizione della censura in Germania, la prima storia gay della storia del cinema (*Anders als die Andern*, 1919, di Richard Oswald), Fritz Kortner, l'indimenticabile sposo di Louise Brooks in *Die Büchse der Pandora*, che vedremo in un ruolo autobiografico, quello di un professore che torna in Germania dopo la guerra e dopo l'esilio in California, e scopre che poco è cambiato (*Der Ruf*, 1949), Henry Fonda, perfetto comprimario in *Jesse James* (1939) di Henry King, e suo figlio Peter, cinquant'anni dopo, icona di una nuova epoca in *Easy Rider* (1969). Nello stesso film l'apparizione folgorante di Jack Nicholson, o quella di Jimmy Stewart (*Destry Rides Again*, 1939) nel saloon dove lavora Marlene Dietrich, l'immenso trio di *Husbands* (1970), Ben Gazzara, Peter Falk, John Cassavetes, la mitica coppia Omar Sharif-Faten Hamama inventata da Youssef Chahine in *Serâa fil al-wadi* (*Cielo infernale*, 1954), un'altra coppia indimenticabile, Bekim Fehmiu e Olivera Vučo, in *Ho incontrato anche zingari felici* (*Skupljači perja*, 1967) di Aleksandar Petrović, un giovane e innamoratissimo Armin Mueller-Stahl, in una delle sue prime interpretazioni, nel film della Repubblica democratica tedesca, *Königskinder* (1962) di Frank Beyer, la travolgente performance di John Cameron Mitchell in *Hedwig and the Angry Inch* (1998). L'uscita dalle acque di Ursula Andress (inutile ricordare il film), Marina Vlady ineffabile *Ape regina* nel primo, censuratissimo, film italiano di Marco Ferreri (1963), il più ruvido attore hollywoodiano di sempre, Sterling Hayden (che quest'anno sarà riletto da Philippe Garnier), Eduardo De Filippo, da solo e con i fratelli Titina e Peppino, un attore gigantesco della tradizione napoletana, ma anche eccellente regista di cinema. E poi i volti che proprio non si possono dimenticare, gli attori senza nome, i clochard di *Miracolo a Milano*, i lavoratori migranti spagnoli e, soprattutto, italiani di *Toni* (1935, di Jean Renoir, che sarà la scintilla per la nascita del neorealismo italiano), i ragazzi di *Los olvidados*, i ballerini del *Moulin Rouge*...

Tempo e Spazio

Quando nel *Cameraman* Buster Keaton riceve l'attesa chiamata dell'amata, mentre lei continua a parlare, lui lascia la cornetta e corre da lei, attraversando in un attimo la città;

many (*Richard Oswald's Anders als die Andern*, 1919); Fritz Kortner, Louise Brooks' unforgettable groom in *Die Büchse der Pandora*, whom we will see in an autobiographical role as a professor who returns to Germany after the war and exile in California but discovers that little has changed (*Der Ruf*, 1949); Henry Fonda, in the perfect supporting role in *Henry King's Jesse James* (1939), and his son Peter, fifty years later, the icon of a new age in *Easy Rider* (1969). Jack Nicholson makes a sensational appearance in that film, as does Jimmy Stewart in the saloon where Marlene Dietrich works in *Destry Rides Again* (1939). There's the trio of giants in *Husbands* (1970), Ben Gazzara, Peter Falk and John Cassavetes; the legendary couple Omar Sharif and Faten Hamama invented by Youssef Chahine in *Serâa fil al-wadi* (*Struggle in the Valley*, 1954); another unforgettable duo, Bekim Fehmiu and Olivera Vučo, in *Aleksandar Petrović's Skupljači perja* (I Even Met Happy Gypsies, 1967). We'll also see a young Armin Mueller-Stahl very much in love in one of his first roles, Frank Beyer's East German film *Königskinder* (1962), and John Cameron Mitchell's stirring performance in *Hedwig and the Angry Inch* (1998). Ursula Andress emerging from the water (no need to name the film); Marina Vlady as the ineffable queen bee of Ape regina, Marco Ferreri's first and highly censored Italian film (1963); the roughest Hollywood actor of all time, Sterling Hayden (reinterpreted by Philippe Garnier this year); Eduardo De Filippo, alone and with his siblings Titina and Peppino, an acting giant of Neapolitan theatre but also an excellent film director. And, of course, the faces that cannot be forgotten, the actors without names, the homeless in *Miracolo a Milano*, the Spanish and, especially, the Italian migrant workers in *Toni* (Jean Renoir's 1935 film that sparked Italian neorealism), the kids in *Los olvidados*, the dancers in *Moulin Rouge*...

Time and Space

When Buster Keaton in *The Cameraman* receives the much awaited phonecall from his beloved, he leaves the receiver hanging while she is talking to him and runs to her, instantly getting across the city; when he is right behind her, the intertitles says: "I'm sorry if I'm a little late". At *Il Cinema Ritrovato*, for eight days we too can have super powers like Buster Keaton, travelling through time (three centuries) and space (dozens of countries) at full speed. Like Keaton, you will have sensational encounters. At no other festival in the world will you be able to meet in the space of a few days the Countess Élisabeth Gréffulhe, the woman who inspired Proust and Alfred Dreyfus who, in 1899, entered the court of Rennes for his second trial. Nowhere else could you watch the crowds at Rosa Luxemburg's funeral 100 years ago in June of 1919, six months after her assassination, or listen to the words of one of the most charismatic figures of the 20th century, the president of Burkina Faso, Thomas Sankara, who talks about a Pan African utopia at the Pan African Film and Television Festival of Ouagadougou. These are figures who stand out in the history of humanity

quando sarà alle sue spalle, la didascalia reciterà, “Scusa se sono arrivato un po’ tardi”. Ecco, durante Il Cinema Ritrovato, per otto giorni tutti possiamo dotarci di super poteri ed essere come Buster Keaton, attraversare il tempo (tre secoli) e lo spazio (decine di paesi) di corsa. Farete, come Keaton, incontri sensazionali. In nessun festival del mondo potete incontrare, in pochi giorni, la Contessa Élisabeth Greffulhe, la donna che ispirò Proust, Alfred Dreyfus che, nel 1899, entra al tribunale di Rennes per il suo secondo processo, vedere la folla ai funerali di Rosa Luxemburg, che avvennero cento anni fa, nel giugno del 1919, sei mesi dopo la sua uccisione, o sentire le parole di una delle figure più carismatiche del Novecento, il presidente del Burkina Faso, Thomas Sankara, che parla al Festival panafricano del cinema e della televisione di Ouagadougou dell’utopia panafricana. Figure che attraversano la storia dell’umanità, di cui abbiamo letto, ma che difficilmente possiamo dire di avere visto. Due sezioni esplorano il tempo, 1899: *Cinema anno quattro, Cento anni fa: 1919*, tre il tempo e lo spazio “*Siamo gli indigeni di Trizonia*”: *l’invenzione del cinema della Germania Ovest, 1945-49, Cinemalibero – Fespaco (1969-2019)* e *Sotto i cieli di Seul: l’epoca d’oro del cinema sudcoreano* (gli anni Sessanta). Sentirete parlare molte lingue diverse, sullo schermo e in sala. Il Cinema Ritrovato cerca di riannodare fili della memoria che il tempo ha spezzato, ma anche di avvicinarci a idee e sguardi che abbiamo dimenticato. Maestri come Gaston Kaboré, Med Hondo, Souleymane Cissé, Djibril Diop Mambéty... devono tornare a essere visti, ora che parte dei loro film sono stati restaurati, per scoprire che, forse, il cinema è nato in Africa.

Piccolo Grande

Nel nostro festival convivono anche le dimensioni più diverse. Film di mezzo minuto (i Lumière, i Mutoscope & Biograph) e di oltre sette ore, *CzechMate: In Search of Jiří Menzel* di Shivendra Singh Dungarpur dove il cineasta, cinéphile, difensore della storia del cinema indiano, ha tallonato per vari anni uno dei più autorevoli cineasti della Nová vlna cecoslovacca, Jiří Menzel. I documentari sul cinema sono sempre più numerosi e formattati, nello stile e nelle durate. Il lavoro di Shivendra segue un’altra strada, quella della profondità, ed è un atto d’amore al cinema che lo ha formato, al genio di Menzel, che si mostra con ironia e senza segreti, raccontando le vittorie, le cadute, gli errori suoi e del suo paese. Non meno utopico è Tavernier, con il suo *Voyage à travers le cinéma français*. Titolo azzeccato, perché gli otto episodi (ne mostreremo quest’anno due) sono il racconto molto personale di un viaggiatore speciale, che fa questo viaggio da tutta la vita. Accanto a questi ‘mostri’, la sezione *16mm. Piccolo grande passo*, dove la ridotta dimensione del formato assicura un’ampia libertà d’espressione agli artisti che lo scelgono. Gemme quasi sconosciute di Maria Lassnig, Peter Hutton e Margaret Tait vi sorprende-

and whom we have read about, but whom we most likely have never seen. Two sections explore time, 1899: Year Four of Cinema, A Hundred Years Ago: 1919, and three time and space “We Are the Natives of Trizonia”: Inventing West German Cinema, 1945-49, Cinemalibero. Fespaco 1969-2019 and Under the Skies of Seoul: The Golden Age of South Korean Cinema (the 1960s). You will hear many different languages spoken on the screen and in the cinemas. Il Cinema Ritrovato weaves together threads of memory that have been broken by time and also brings us closer to ideas and perspectives we have forgotten. Now that some of their films have been restored, the work of masters including Gaston Kaboré, Med Hondo, Souleymane Cissé and Djibril Diop Mambéty must be seen again, perhaps leading us to the discovery that film was born in Africa.

Big and Small

At our festival, different sizes can coexist: from films lasting half a minute (the Lumières, the Mutoscope & Biographs) to those lasting over seven hours – such as Shivendra Singh Dungarpur’s CzechMate: In Search of Jiří Menzel, for which the filmmaker, cinephile and champion of Indian cinema history followed one of the most distinguished filmmakers of the Czech Nová vlna, Jiří Menzel for several years. Our documentaries on cinema are ever more numerous and wide-ranging, in terms of both style and duration. Shivendra’s work pursues a different course, however – that of depth. It constitutes an act of love towards the cinema that formed Shivendra and to the genius of Menzel, who lays himself bare, keeping no secrets as with a sense of irony, he recounts both his and his country’s victories, failures and mistakes. Tavernier is no less utopian in his Voyage à travers le cinéma français. The title is fitting because the eight episodes (of which we will screen two this year) constitute a very personal story of a very special traveller, who has been on this voyage his whole life.

Alongside these epics you’ll find the section dedicated to 16mm – Great Small Gauge, in which the format’s reduced dimensions guarantee great freedom of expression to the artists that choose to work with it. You will be surprised by virtually unknown gems by Maria Lassnig, Peter Hutton and Margaret Tait. The range of formats, of film stocks, and of projection systems across the festival is incredibly diverse. Study the programme and you will discover digital projections with laser lamps, 35mm projections with carbon arc lamps, 16mm projections, vintage Technicolor prints...

On the subject of size, Apocalypse Now – Final Cut

It is perhaps the last over-sized film, a step towards a different kind of cinema, the film which invented a new conception of sound, a work so lacking in limits that not even its astonishing numbers can explain the immensity of the challenge Coppola and his collaborators set themselves.

Colonialism and the Vietnam War, drugs and American and French imperialism, a new mode of production, a visionary

ranno se sceglierete di vederle. Le diversità saranno anche nei formati, nei supporti, nei sistemi di proiezione, studiate il programma e scoprirete proiezioni digitali con lanterne laser, proiezioni 35mm con lanterna al carbone, proiezioni 16mm, copie vintage Technicolor...

A proposito di misure, *Apocalypse Now – Final Cut*

Forse l'ultimo film smisurato, passaggio verso un altro cinema, il film che inventa un nuovo modo di concepire il suono, un'opera così priva di limiti, che nemmeno i suoi numeri strabilianti, possono spiegare l'enormità della sfida intrapresa da Coppola e dai suoi collaboratori.

Colonialismo e guerra del Vietnam, droghe e imperialismo yankee e francese, un nuovo modo di produrre, una capacità visionaria di dirigere e inventare. Saranno sufficienti i 270 mq dello schermo di Piazza Maggiore?

Già preghiamo di vederlo nella sua terza versione, la *Final*, dopo quella *Classic* e la *Redux*, introdotto e raccontato direttamente dalla voce di Francis Ford Coppola.

Federico, il Circo e... Benvenuti!

Anche se entrambi hanno lavorato con Nino Rota, difficile pensare a due idee così antitetiche sul suono cinematografico come quella di Fellini e di Coppola. Fellini non credeva nelle tecnologie e detestava la presa diretta. Nel suo documentario, *I clowns*, che è pieno di documenti preziosissimi sul circo, mette in scena una finta troupe, dove il fonico, interpretato da Alvaro Vitali, si aggira sul set trascinando un microfono che non verrà mai veramente usato. Sulla soglia dei cinquant'anni, tra il 1969 e il 1970, realizza due documentari, *Block-notes di un regista*, prodotto dalla rete televisiva americana NBC, e *I clowns*, prodotto dalla RAI, che verrà trasmesso la vigilia di Natale, in bianco e nero, in televisione e il giorno di Natale uscirà in sala, con scarso successo in entrambe le occasioni. Ci stiamo avvicinando al centenario di Federico Fellini, sarà il 20 gennaio del 1920. È bello pensare che il prossimo anno in tutto il mondo si celebrerà il grande riminese e si rivedranno i suoi film. Noi gli rendiamo omaggio con il restauro di *Roma*, e con diversi film sul suo amore per il Circo.

Seduto sulle ginocchia di mio padre, in mezzo alle luci rutilanti, alle grida, ai ruggiti e sotto l'uragano degli applausi, ho provato la sensazione di aver trovato qualcosa che era in me da sempre, ma che rappresentava anche il mio avvenire, il mio lavoro, la mia vita. Era una profezia. Perché il cinema, questo modo di vivere in comunità con gli artisti impegnati nella realizzazione di un film, non è la stessa cosa che far parte di un circo?

Per Fellini il circo è la culla di tutte le forme di spettacolo, la metafora della vita, la ragione profonda del suo amore per i primi Maestri, Chaplin e Keaton, che sono spesso citati nei

way of directing and inventing. Will the 270m² of the Piazza Maggiore screen be sufficient?

We can't wait to see the film in its third version, the Final Cut (which follows on the heels of the Classic and Redux cuts) introduced and described by Francis Ford Coppola's own voice.

Federico, the Circus and... Welcome!

It is difficult to imagine two more different conceptions of film sound than those of Fellini and Coppola, even if they both worked with Nino Rota. Fellini didn't believe in technology and detested direct sound. In his documentary, I clowns, which is an extremely valuable document on the circus, he represents a fake film crew in which the sound man, played by Alvaro Vitali, wanders around the set with a microphone that is never actually used. When he was almost 50, between 1969 and 1970, Fellini shot two documentaries, A Director's Notebook, which was produced by the American TV network NBC, and I clowns, which was produced by RAI and released on Christmas Eve in black-and-white, both on TV and in the cinema – both with little success. We are now nearing Federico Fellini's centenary, which will take place on the January 20th 1920. It is nice to think that next year the whole world will celebrate the great man from Rimini and rewatch his films. We pay homage to him, with a restoration of Roma and with various films on his love for the Circus.

Seated on my father's knee, in the middle of the fiery lights, the cries, the roars and the thunderous applause, I had the sensation that I had discovered something that was always in me, but which also represented my future, my work, my life. It was a prophecy. For is the cinema – that way of living in a community of artists dedicated to the realisation of a film – not the same thing as being part of a circus?

For Fellini, the circus is the cradle of all forms of showbusiness, a metaphor for life, the deep-seated reason behind his love for the early masters, Chaplin and Keaton. Both men are repeatedly referenced in I clowns, which features a splendid, youthful Victoria Chaplin and her husband, Jean-Baptiste Thiérrée, at work on an entirely new idea for a poetic circus.

We will present the book Polidor e Polidor (Edizioni Cineteca di Bologna, out now) in which Marco Giusti recounts the fascinating story of the two Polidor brothers: that is to say Ferdinand and Edouard Guillaume, circus and film pioneers in America and Italy, where the elderly Ferdinand was invited to work for Fellini on four separate occasions (The Nights of Cabiria, La dolce vita, 8½, Spirits of the Dead). Thanks to Pathé, who restored it in record time, we can also screen Carlos Vilardebó's extremely rare Le Cirque de Calder, 1961. It features the famous Cirque Calder, a miniature circus made out of wood, wire and cloth by Alexander Calder between 1926 and 1931: as it is hand-animated by the artists with the help of mechanical devices, an astonishing spectacle unfolds before our very eyes.

Clowns, dove appare anche una giovanissima e splendente Victoria Chaplin con il marito Jean-Baptiste Thiérrée, che stavano lavorando a un'idea tutta nuova di circo poetico. Presenteremo il volume *Polidor e Polidor* (Edizioni Cineteca di Bologna, fresco di stampa), nel quale Marco Giusti ha ricostruito la storia appassionante dei due fratelli Polidor, ovvero Ferdinand ed Edouard Guillaume, pionieri del circo e del cinematografo tra l'America e l'Italia, dove l'ormai anziano Ferdinand sarà chiamato quattro volte a lavorare per Fellini (*Le notti di Cabiria*, *La dolce vita*, *8½*, *Tre passi nel delirio*). Grazie alla disponibilità di Pathé, che lo ha restaurato in tempi record, potremo presentare il rarissimo *Le Cirque de Calder*, 1961, di Carlos Vilardebó, con il famoso Cirque Calder, un circo in miniatura, realizzato con legno, fil di ferro e stoffe tra il 1926 e il 1931 da Alexander Calder, animato a mano e con l'aiuto di congegni meccanici dall'artista che crea, davanti ai nostri occhi, una performance strabiliante.

Dedichiamo il finale a due figure molto vicine a Fellini, due vere antistar, Vincenzo Mollica e Gideon Bachmann. Il Cinema Ritrovato non ha tappeti rossi e non dà premi, ma, per una volta, tradiamo i nostri principi e attribuiamo il *Premio Il Cinema Ritrovato* a Vincenzo Mollica. Nel paese che da quarant'anni non crede più nel cinema, è stato il volto del cinema in televisione. Più poeta che giornalista, capace di dire cose complicatissime col passo ironico e leggero di chi sa trasmettere, è stato uno degli amici più fedeli di Federico Fellini.

Gideon Bachmann ha scoperto, purtroppo, Il Cinema Ritrovato solo negli ultimi anni della sua vita. I suoi genitori, subito dopo le elezioni del '33, lo portarono via dalla Germania nazista, ha conosciuto la Palestina durante la Seconda guerra mondiale. Ossessionato dalla memoria, per tutta la vita ha realizzato interviste ai cineasti del mondo intero, registrandone l'audio, e, a volte, anche le immagini. Grazie alla collaborazione con Cinemazero di Pordenone, che ne conserva gli archivi, da quest'anno iniziamo a presentarne il lavoro, in gran parte sconosciuto, mostrando i suoi film su Fellini, documenti essenziali per svelarne il genio.

Benvenuti a Il Cinema Ritrovato 2019, un festival per tutti, frutto, come il circo, di un lungo lavoro collettivo di molte persone e istituzioni illuminate. Vi attendono cinquecento film, cinquecento atti di generosità, che cercano i vostri sguardi per divertirvi, emozionarvi, aiutarvi a conoscere meglio chi siamo. Un'esperienza collettiva, che si svolge in nove giorni a Bologna, in Italia. Se ci sarete vi sorprenderete della grandezza del cinema e della sua (nostra) storia. .

Buon Cinema Ritrovato 2019!

We dedicate our finale to two figures very close to Fellini, two proper anti-stars: Vincenzo Mollica and Gideon Bachmann. Il Cinema Ritrovato does not have red carpets and does not award prizes but, on this occasion, we will betray our own principles and award the Cinema Ritrovato Prize to Vincenzo Mollica. In a country that over the past 40 years has ceased to believe in the cinema, he was the face of cinema in television. More a poet than a journalist, capable of saying very complicated things in the light and ironic way of someone who knows who to communicate, he was one of Federico Fellini's most faithful friends. Unfortunately, Gideon Bachmann discovered Il Cinema Ritrovato only in the final years of his life. Immediately after the elections of 1933, his parents took him out of Nazi Germany and he got to know Palestine during the Second World War. Obsessed by memory, throughout his life he captured interviews with filmmakers around the world, recording audio and, occasionally, also images. Thanks to the collaboration of Pordenone's Cinemazero, which conserves his archive, this year we will begin to present his work, most of which is unknown. We begin by screening his films on Fellini, essential documents for revealing the maestro's genius.

Welcome to Il Cinema Ritrovato 2019, which, like the circus, is the fruit of the lengthy, collective labours of many enlightened individuals and institutions. Five hundred films, 500 acts of generosity, await you, seeking your gaze to entertain and move you and help you to understand better who we are. It is a collective experience, which takes place over nine days in Bologna, Italy. If you come, you will be surprised by the greatness of the cinema and its (our) history.

Enjoy Il Cinema Ritrovato 2019!



URNISHINGS

LA MACCHINA DEL TEMPO

The Time Machine





1899: CINEMA ANNO QUATTRO

1899: Year Four of Cinema

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by* **Mariann Lewinsky**

Mi chiedo se gli spettatori del 1899 andassero in visibilio davanti alle immagini in movimento del loro presente. Probabilmente no. Il cinema era solo un piacevole divertimento in più, mentre la macchina da cucire, la bicicletta, il treno e l'elettricità avevano davvero cambiato le loro vite. Pur sensibilmente cresciuti in qualità (il 68mm del Mutoscope & Biograph offriva immagini di grande bellezza) e lunghezza (Méliès realizzava quell'anno una *Cendrillon* in venti quadri), i film del 1899 non dovevano sembrare poi gran cosa. Sei minuti di una *féerie* cinematografica, perlopiù in bianco e nero, sfiguravano davanti alla vera *féerie*, ovvero allo splendido spettacolo teatrale, con le sue canzoni, i suoi balletti e i suoi sgargianti colori.

Ma per noi spettatori del 2019, i film girati nel 1899 sono una meraviglia. Se ci interessa la storia del cinema questi sono i nostri incunaboli, i testimoni del cinema del Diciannovesimo secolo. Se ci interessa la realtà, poter vedere documenti che catturano le immagini viventi di un passato lontano centovent'anni assume il valore di un'esperienza mistica.

Quattro dei sei programmi presentano film delle principali produzioni attive nel 1899, ovvero Star Film, Mutoscope & Biograph (incluse le filiali danese, francese e tedesca) e Frères Lumière. Gli altri due programmi si compongono di film che all'epoca non ebbero proiezioni pubbliche. Il primo è una selezione di film di Auguste Baron che lavorò, senza superare la fase sperimentale, a un sistema di registrazione sincrona di suono e immagine (i cilindri di cera della registrazione sonora sfortunatamente non esistono più). Il secondo è una selezione di film di famiglia di una schiatta di conti, principesse e duchi, le famiglie Greffulhe e Gramont. Sia la collezione Baron sia la collezione Greffulhe-Gramont sono conservate presso il CNC-AFF di Parigi. Ho deciso di rimandare le produzioni Pathé e Gaumont al 1900, l'anno dell'Esposizione Universale di Parigi, cornice più appropriata per la loro prima apparizione in questa nostra storia del cinema attraverso i film.

Il 1899 è l'ultimo anno di un secolo. *Fin-de-siècle*. Il mondo si prepara a un radioso futuro. I delegati di ventisette stati si incontrano per la prima conferenza di pace all'Aja, "con l'obiettivo di cercare i mezzi più efficaci per assicurare a tutti i popoli i benefici di una pace reale e duratura, e, soprattutto, di limitare la progressiva corsa agli armamenti"; ma poi si scopre che "tutti i popoli" non sono tutti, sono solo quelli 'civilizzati', inclusi Cina, Giappone, Thailandia, Iran e Turchia. Ma non i popoli dell'India e dell'Africa, luoghi dove gli europei del 1899 si sentivano autorizzati dalla loro presunta superiorità culturale a uno spietato sfruttamento economico, a perpetrare atrocità senza precedenti (come nello Stato Libero del Congo, il possedimento privato di Leopoldo II del Belgio) e a lasciar morire di fame milioni di persone nell'India britannica. L'eredità di tutto questo è il mondo lacerato nel quale viviamo.

Mariann Lewinsky

I wonder if people in 1899 marvelled at seeing moving images of their world. Probably not very much. Cinematography had come as a nice little extra, while the sewing machine, the bicycle, the railway and electricity were the real life-changing inventions. Though having grown in quality, size (the Mutoscope & Biograph 68mm films offered a beautiful screen image) and scope (Méliès produced a Cendrillon in 20 tableaux) films were still not that impressive in 1899. Six minutes of filmed féerie, mostly black-and-white, compares poorly with the real thing: the splendid stage spectacle, all-singing, all-dancing, and gorgeously colourful.

In 2019, however, films made in 1899 are a marvel. If you are into film history these are your incunables, monuments of 19th century cinematography. For others, seeing documents that capture moments from 120 years ago in living pictures amounts to a mystical experience.

Four of the six programmes present films by the most important producers of the year, Star Film, Mutoscope & Biograph (including the Dutch, French and German branches) and Lumière Brothers. The remaining two are made up of films never screened in public at the time. The first is a selection of films by Auguste Baron, who brought a system of synchronised sound and image recording to an experimental stage (the sound recordings on wax cylinders unfortunately no longer exist). The second is a selection of aristocratic home movies, made by the Greffulhe and Gramont families. Both the Baron and the Greffulhe-Gramont collections have been preserved by CNC-AFF in Paris. I have decided to postpone showing films by Pathé frères and Gaumont until our programme for 1900, the year of the Paris International World Exhibition, which is an appropriate frame for their entry into our film history.

1899 was the last year of a century, fin-de-siècle. The world was preparing itself for a bright future. Delegates of 27 states met for the First International Peace Conference in The Hague "with the object of seeking the most effective means of ensuring to all peoples the benefits of a real and lasting peace, and, above all, of limiting the progressive development of existing armaments". However, one discovers that "all peoples" were not all people, only the 'civilized' ones, which included China, Japan, Thailand, Iran and Turkey, but not the people of India and Africa. In 1899, Europeans felt entitled by their supposed superiority to enact ruthless economic exploitation, perpetrating unprecedented atrocities in the Free State of Congo owned by Leopold II of Belgium, and letting millions starve in British India. Their heritage is the divided world we live in.

Mariann Lewinsky

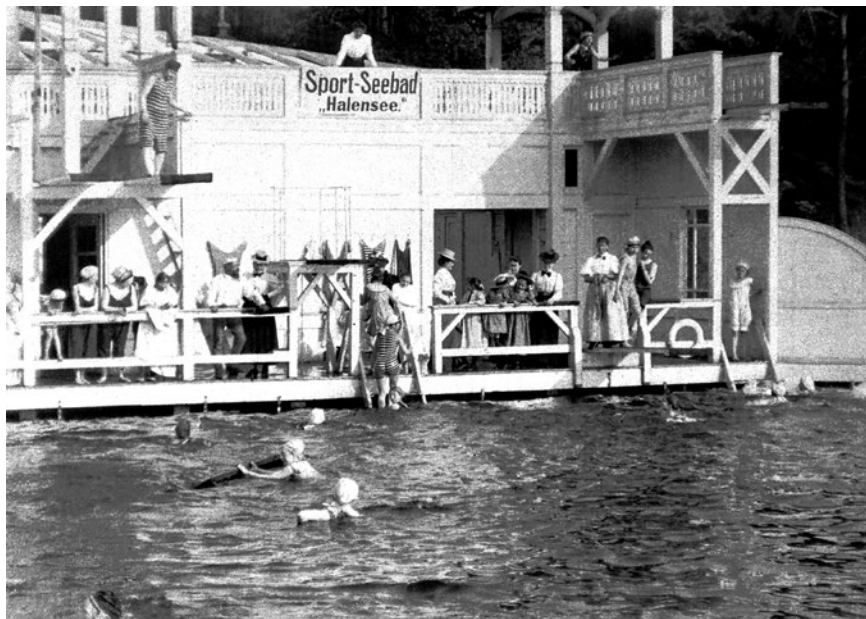
CAPITOLO 1: INTERNATIONAL MUTOSCOPE & BIOGRAPH: FIN DE SIÈCLE IN UN CLIMA DI SVAGO CHAPTER 1: INTERNATIONAL MUTOSCOPE & BIOGRAPH: FIN-DE-SIÈCLE IN A LEISURE MOOD

Cinéma pur: un film cinque volte più lungo dello standard della Mutoscope & Biograph, così da poter dare al pubblico un brivido speciale e condurlo da un'estremità all'altra del ponte. L'esperienza ha ispirato la famosa sequenza di 2001: *Odissea nello spazio*.

Ritorno al futuro: i delegati di tutto il mondo arrivano ad Haarlem per partecipare alla prima conferenza sulla pace dell'Aia. Nel Ventesimo secolo la guerra sarà abolita e le nazioni risolveranno i loro conflitti per via diplomatica. *Pas de progrès dans le plaisir*: la gioia di tuffarsi in acqua non migliora nel tempo, è da sempre perfetta. *La grande bellezza, I e II*: sono i nostri occhi di spettatori che leggono tanta grandezza in queste vedute, o sono state davvero pensate per essere monumenti del capitalismo e del bolscevismo, celebrando entrambe il lavoro e i suoi prodotti? *Magical Mystery Tour*: altri viaggi fantasma, please! "Perché filmare i maiali?" ha chiesto una mia amica vedendo questi film. Perché i quadri viventi e le fotografie animate richiedono il movimento e veri attori, e sei maiali e qualche gallina funzionano alla grande. *Divertirsi sulle dune*: un film dove ci si diverte sulle dune. *Oggi ci sono due traghetti* che partono lasciandosi alle spalle la stazione di Amsterdam. Uno ti porta dritto all'EYE Filmmuseum, l'altro leggermente a est, a Tolhuis, dieci minuti a piedi dall'EYE. Il ferry c'era già, nel 1899; il Filmmuseum invece no.

Mariann Lewinsky

Cinéma pur: *They made this film five times the standard length, so as to give the audience the full thrill and take it from one end of the bridge to the other. The experience has inspired Stanley Kubrick to create the famous sequence in 2001: A Space Odyssey.*



In a German Bath

Back to the Future: *Delegates from all over the world arrive in Haarlem to attend the First Hague Peace Conference. In the 20th century, war will be abolished and nations will resolve their conflicts by diplomacy.* *Pas de progrès dans le plaisir*: *The joy of jumping into the water cannot be improved, it is and has always been perfect.* *The Great Beauty, I+II*: *Does the eye of the beholder impart grandeur to these two views or were they made to be monuments of both capitalism and bolshevism, celebrating work and its product?* *Magical Mystery Tour*: *More ghost rides please. "Why film pigs?" asked my friend. Because living pictures or animated photographs need the movement of live actors, and six pigs and some hens will do just fine.* *Fun on a Sandhill*: *A film about having fun on a sandhill. Today there are two ferries leaving behind Amsterdam station. One takes you right*

to EYE Filmmuseum, the other slightly to the east, to Tolhuis, a short ten minutes walk to the EYE building. This ferry was there in 1899; the Filmmuseum not.

Mariann Lewinsky

Across Brooklyn Bridge

USA, 1899

■ 35mm. D.: 4'. Bn ■ Da: BFI - National Film and Television Archive

Aankomst der vredesconferentie te Haarlem, 4 juni 1899

Olanda, 1899 Regia: Emile Lauste

■ 35mm. D.: 4'. Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

In a German Bath

Germania, 1899

■ 35mm. D.: 2'. Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

Tapping a Blast Furnace – Newcastle

Gran Bretagna, 1899

■ 35mm. D.: 2'. Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

Launch of the 'Oceania'

Gran Bretagna, 1899

Regia: William Kennedy-Laurie Dickson

■ 35mm. D.: 2'. Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

In der Friedrichstrasse

Germania, 1899

■ 35mm. D.: 2'. Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

An Irish Peasant Scene – Feeding Pigs

Gran Bretagna, 1899

Regia: William Kennedy-Laurie Dickson

■ 35mm. D.: 1'. Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

Fun on a Sandhill

Germania, 1899

■ 35mm. D.: 1'. Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

Naar 't Tolhuis

Olanda, 1899 Regia: [Emile Lauste]

■ 35mm. D.: 45". Bn ■ Da: EYE Filmmuseum



Naar 't Tolhuis

CAPITOLO 2: LA NOTIZIA DEL SECOLO AL CINEMA CHAPTER 2: SCREENING THE NEWS STORY OF THE CENTURY

Come tutti sanno, nel 1894 una corte marziale francese condannò per alto tradimento l'innocente capitano Alfred Dreyfus. La pena stabilita era il confino a vita sull'Isola del Diavolo. I comandi dell'esercito si rifiutarono di riaprire il processo anche dopo la confessione e il suicidio di un falsificatore di prove e l'identificazione del vero colpevole. Furono obbligati a farlo solo dopo la pronuncia della Corte Suprema nel 1899. Ma nel processo d'appello Dreyfus venne di nuovo giudicato colpevole, poiché il tribunale militare preferì confermare il proprio insulto alla giustizia piuttosto che ammettere l'errore. Ci fu una sollevazione generale e Dreyfus ottenne immediatamente la grazia dal Presidente della Repubblica. Luke McKernan ha condotto una ricerca su come i cineasti documentarono l'affaire Dreyfus e lo trasformarono in spettacolo: "Georges Méliès realizzò un film a episodi di grande fedeltà ai fatti reali. [...] Non filmò nulla dal vero – la ricostruzione drammatica serviva meglio la sua idea di verità. Riprodusse ambienti e situazioni con grande cura, usando come fonte le illustrazioni dei giornali e utilizzando attori somiglianti ai veri protagonisti

dell'evento. [...] Il maggior contributo della Biograph all'affaire Dreyfus [...] sono attualità filmate all'esterno del tribunale di Rennes durante il secondo processo Dreyfus [...]. I film sono testimonianze straordinarie, non solo perché documentano eventi reali, ma perché lo fanno con uno stile di ripresa che ci sembra oggi assolutamente moderno. Una macchina da presa che incalza la notizia, che osserva con attenzione la storia nel suo farsi, che fa di tutti noi dei voyeur, là dove le chiediamo di garantirci ogni possibile spiraglio di visione sulle personalità coinvolte [...]. Il momento più eclatante sono i pochi secondi di Dreyfus nel cortile del carcere [...] colti dall'operatore al volo e quasi per caso". Lo spazio a disposizione ci consente di riportare solo queste due brevi citazioni. Raccomandiamo vivamente la lettura dell'intero eccellente testo su thebioscope.net.

Mariann Lewinsky

It is a well known fact that in 1894 a French court-martial wrongly convicted capt. Alfred Dreyfus of treason. He was sentenced to solitary confinement for life on Devil's Island. Even after a forger of

evidence had both confessed and committed suicide and the real culprit had been found, the army refused to review the judgement until it was forced to do so by the Supreme Court in 1899. In the retrial Dreyfus was again found guilty, with the military tribunal preferring to repeat a miscarriage of justice rather than admit it. There was then a public outcry and Dreyfus was immediately offered a pardon by the French president.

Luke McKernan has investigated how filmmakers recorded the Dreyfus affair and turned it into entertainment: "Georges Méliès documented the Dreyfus affair creating a multi-part drama that demonstrated great fidelity to genuine incident and appearance. [...] He did not consider filming actuality – he got nearer to his idea of the truth through dramatic recreation. He took great care to replicate locations, using newspaper illustrations and photographs as reference, and employing performers who looked like the leading players in the real-life drama. [...] Biograph's major contribution to the Dreyfus affair [...] are effectively news reports filmed outside the courtroom at Rennes during Dreyfus' second trial [...]. The films are extraordinary to witness, not just because they document the actuality, but



Capt. Alfred Dreyfus

because they do so with a camera style that comes across as all too modern. This is the inquisitive news camera, eagerly gazing on history in the making, making us news voyeurs, as we urge the camera to give us whatever glimpse it can of the personalities involved. [...] The most remarkable achievement was to capture a few seconds of Dreyfus in his prison yard [...] snatched by the ingenuity of the operator". As space only allowed us these two short quotations, we recommend you read the full, excellent report on thebioscope.net.
Mariann Lewinsky

The American Biograph at the Palace

Gran Bretagna, 1899

■ Prod.: British Mutoscope & Biograph ■
 35mm. D.: 1' ■ Da: EYE Filmmuseum

Capt. Alfred Dreyfus

Francia, 1899

■ Prod.: French Mutoscope & Biograph ■
 35mm. D.: 8' ■ Da: EYE Filmmuseum

Amann, the Great Impersonator

Gran Bretagna, 1899

■ Prod.: British Mutoscope & Biograph ■
 35mm. D.: 45" ■ Da: EYE Filmmuseum

L'Affaire Dreyfus

Francia, 1899 Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Star Film ■ DCP. D.: 15' ■ Da: CNC
 – Centre national du cinéma et de l'image animée

CAPITOLO 3: IL CINEMA COME ARTE DELLO SPETTACOLO CHAPTER 3: CINEMA AS A PERFORMING ART

Tanti scienziati, industriali, tecnici e fotografi, più una schiera di produttori, operatori e registi, ebbero una parte importante nell'invenzione e nello sviluppo della cinematografia. Ma c'è stato un solo Méliès. Come il magico *homme-orchestre* di sua invenzione, Méliès ricoprì tutti i ruoli artistici e manageriali necessari a dirigere un teatro di posa, a realizzare film e a venderli. Forse il punto non è tanto che introdusse la *soi-disant* finzione nel cinema, e viceversa, o che inventò trucchi fondamentali – come il cambio di scena per dissolvenza in *Cendrillon* –, o che i suoi film sono divertenti. Forse le opere di questo singolare artista sono solo la testimonianza superficiale e incompleta di un'inesauribile energia creativa. Eppure, questi film ci conducono dentro la realtà del 1899 tanto da rendere possibile un vero incontro con Méliès e da trasportarci nel suo regno, l'evanescente impero dello spettacolo del Diciannovesimo secolo.

Se vi piace pensare che i primi film 'servono' a qualcosa, allora *Cendrillon* vi servirà per riflettere sulla *féerie* e sul cinema delle attrazioni. Diversamente, accomodatevi e strabiliatevi davanti all'abilità di qualcuno che sa mettere insieme una mirabile stravaganza in meno di sei minuti, e godetevi i quattro balletti (l'aristocratico-rococò, gli orologi animati e i loro spiritelli, giovani festanti al suono d'un violinista e un assolo di ballerina), le varie trasformazioni e una spettacolare apoteosi. Appare anche Méliès in persona, irricognoscibile nel suo costume da barbutto folletto dell'orologio.

Mariann Lewinsky

So many scientists, industrialists, mechanics and photographers, plus a number of producers, camera operators and directors played a part in the invention



Cendrillon

and development of cinematography. But there has been only one Georges Méliès. Like the magic homme-orchestre of his own invention he played all the parts of artistic and managerial functions necessary to run a theatre and to make and sell films. Maybe the point is not so much that he introduced soi-disant fiction to cinematography and vice versa or invented fundamental technical tricks such as the scene change by dissolve in Cendrillon or that his films are fun. Maybe the films of this singular artist are only a superficial and very incomplete record of a prodigal productive energy. But they channel enough reality of 1899 to make a tangible encounter with Méliès possible and to transport us into his realm, the evanescent empire of 19th century entertainment.

If you need early films to be useful you may find Cendrillon a cue to talk about fair-ground cinema or the féerie. Otherwise

you can simply marvel at how he packed an evening's extravaganza into less than six minutes and still included four ballets – aristocratic Rococo, uncanny clocks and clock-spirits, idyllic youth with their on-stage violinist and a classic ballerina's solo – several transformations and a spectacular apothéose. Méliès appears too, unrecognisable in his disguise as the clock sprite.

Mariann Lewinsky

Le Portrait mystérieux

Francia, 1899 Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Star Film (n. 196) ■ 35mm. D.: 1'. Bn

■ Da: BFI – Film and Television Archive

Cendrillon

Francia, 1899 Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Star Film (n. 219-224) ■ 35mm.

D.: 10'. Bn ■ Da: BFI – Film and Television Archive

L'Illusioniste fin de siècle

Francia, 1899 Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Star Film (n. 183) ■ DCP 4K
restaurato. D.: 1'. Bn ■ Da: Cinémathèque
française

Danse du feu

Francia, 1899 Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Star Film (n. 188) ■ DCP. D.: 1'. Col. ■
Da: Lobster Films

CAPITOLO 4: INDOCINA OCCUPATA CHAPTER 4: INDOCHINA OCCUPIED

Gabriel Veyre, esempio perfetto dell'operatore Lumière lanciato ai quattro angoli del mondo, organizzò proiezioni e filmò *vues* a New York e in Messico, Guadalupa, Cuba, Venezuela, Martinica, Colombia, Canada, Giappone e Cina. Trascorse la maggior parte del 1899 nell'Indocina francese, e ritornò a Parigi in tempo per l'Esposizione universale del 1900, dove un programma di suoi film venne presentato ("per ricreare l'illusione della vita in Indocina") come contorno a uno spettacolo di diorami dipinti; sede dell'evento fu il tempio sotterraneo in cemento armato sotto il padiglione-pagoda cambogiano progettato da Alexandre Marcel.

Oggi il catalogo della sezione coloniale dell'Esposizione di Parigi può essere letto come un manuale di *fake news*, pensato per rassicurare l'opinione pubblica del fatto che l'occupazione fosse quanto di meglio per le popolazioni occupate, vivamente desiderose di essere colonizzate. "Nessuna segreta ostilità trapela dalle facce dei vietnamiti, abituati per secoli a un tale terribile servaggio che non possono che vedere in noi i loro liberatori. Sarà facile farsi amare da loro" (Albert Quantin, *L'Exposition du siècle*, 1900). L'occupazione dell'Indocina ebbe inizio nel 1857; nel 1893 l'intero ampio territorio che oggi comprende Vietnam, Cambogia e Laos era sotto il tallone coloniale. I francesi imposero il lavoro forzato e tasse insostenibili, che espropriavano la popolazione contadina della terra e dei raccolti, trasformandola in forza lavoro per le miniere, le

piantagioni e i cantieri, dove i lavoratori erano malnutriti e sottoposti a condizioni di lavoro intollerabili. Da bambina mi veniva detto che la gente in Asia viveva con una ciotola di riso al giorno: l'informazione implicava che erano abituati così e non avevano bisogno di niente di più.

Mariann Lewinsky

Gabriel Veyre, epitome of the far-flung Lumière operator, organised screenings and the filming of vues in New York, Mexico, Guadeloupe, Cuba, Venezuela, Martinique, Colombia, Canada, Japan and China. He spent most of 1899 in French Indochina, returning to Paris in time for the 1900 Exposition where a series of his films was screened ("to create the illusion of life in Indochina") as a side-dish to a programme of painted dioramas. The venue was a cave-like temple of reinforced concrete underneath the Cambodian pagoda-pavilion designed by Alexandre Marcel.

Today, the catalogue of the colonial section of the 1900 Paris Exhibition reads like a textbook example of fake news, assuring the public that occupation is for the best of the occupied people and explaining how much they enjoy being colonised. "No secret hostility appears on the face of the [Vietnamese] people, used for centuries to such terrible servitude that they cannot help but see in us their liberators. It will be easy to make them love us", wrote Albert Quantin in L'Exposition du siècle (1900).

The occupation of Indochina started in 1857; by 1893 what is today Vietnam,



© Marion et Philippe Jacquier (Coll. Gabriel Veyre)

Cambodia and Laos was under colonial rule. The French imposed forced labour and ever-increasing per capita taxes, which robbed the peasant population of land and crops, transforming them into a landless labour force for the mines, plantations and building sites, where they were suffering unbearable working conditions and malnutrition. As a child I was told that people in Asia lived on one bowl of rice a day, with the implication that they were born this way and did not need any more.

Mariann Lewinsky

In collaborazione con /
In collaboration with Institut Lumière



Le Village de Namô: panorama pris d'une chaise à porteurs

Le Village de Namô: panorama pris d'une chaise à porteurs

n. 1296, Gabriel Veyre, Namô, 1900

Transport des bois par radeaux

n. 1285, Gabriel Veyre, Hanoi, 1900

Mandarins venant saluer le roi

n. 1291, Gabriel Veyre, Hué, 1899

Danseuses cambodgiennes du roi Norodom, I

n. 1293, Gabriel Veyre, Phnom Penh, 1899

Danseuses cambodgiennes du roi Norodom, II

n. 1294, Gabriel Veyre, Phnom Penh, 1899

Courses d'ensemble des régates (rameurs assis)

n. 1288, Gabriel Veyre, Saigon, 1900

Promenade du dragon à Cholon, III

n. 1282, Gabriel Veyre, Saigon, 1900

Déchargement du four à briques

n. 1276, Gabriel Veyre, Hanoi, 1899

Les Tirailleurs

n. 1264, Gabriel Veyre, Saigon, 1900

Coolies à Saigon

n. 743, Constant Girel, Saigon, [1896]

Les Mines de charbon de Hon Gay

n. 1278, Gabriel Veyre, Hon Gay, 1899

Passage en chaises à porteurs au col des Nuages (Annam)

n. 1298, Gabriel Veyre, Col des Nuages, 1900

La Ferme Vaudelet et Faraud. Sortie de l'étable

n. 1277, Gabriel Veyre, Phnom Penh, 1899

Le Gouverneur général se rendant à bord de "La Tamise" pour assister aux courses de régates

n. 1287, Gabriel Veyre, Saigon, 1900

Enfants annamites ramassant des sapèques devant la pagode des dames

n. 1274, Gabriel Veyre, [Annam], 1899

La Sortie de l'arsenal

n. 1279, Gabriel Veyre, Saigon, 1899

■ 35mm. Bn ■ Da: Institut Lumière

CAPITOLO 5: UNA BATTUTA DI CACCIA AL BOIS-BOUDRAN CHAPTER 5: A BATTUE AT BOIS-BOUDRAN

Molte delle trentacinque *vues* attribuite a Louis Lumière (quasi tutte girate tra il 1895 e 1896) hanno l'aria di film di famiglia, mostrano bambini e animali, fissano la memoria visiva di pomeriggi in giardino o sulla spiaggia. Tuttavia non possono essere considerati veri e propri home movies poiché venivano proiettati in pubblico, davanti a spettatori anonimi che non erano a conoscenza né si curavano del fatto che *bébé* fosse la nipotina dell'operatore. Per queste e altre ragioni, non possiamo dare il nome di home movies ai film presentati in questo programma. Sì, sono *inédits*, destinati a visioni private, ma è improbabile che siano stati girati da qualcuno della famiglia. Peter Elfelt filmò i reali danesi in qualità di fotografo di corte. Chi potrebbe aver filmato la battuta di caccia al Bois-Boudran, la sterminata proprietà del conte Greffulhe? La contessa sua moglie si faceva fotografare negli studi più rinomati di Parigi, da Nadar, Otto, Reutlinger. Un operatore professionale sembra un'ipotesi di gran lunga più probabile di un membro della famiglia.

Le battute di caccia al Bois-Boudran erano famose, gli inviti molto ambiti, re e principi erano ospiti regolari e il Granduca Wladimir di Russia un habitué. Una guida sarà utile per capire questi film, e infatti ce n'è una: nel secondo volume della sua trilogia transilvana (pubblicato nel 1937), il conte Miklós Bánffy offre l'ampia descrizione di una di queste battute, senza tralasciare i colori e i suoni, scritta con l'impagabile conoscenza dei fatti di un *insider* – Bánffy apparteneva alla stessa classe dei Greffulhe-Gramont – e con la distanza di un grande scrittore.

Nobildonne del più alto rango cacciavano a loro volta, e con vero gusto – basta guardare la Granduchessa Wladimir, quella della celebre tiara. Con

nostro sollievo, Élisabeth Greffulhe non partecipa al massacro e, come sempre, eclissa chiunque altro. Quel collo rialzato! Quel cappello!

Su raccomandazione di Béatrice de Pâstre, un film più tardo della stessa collezione, donata da Henri de Gramont, è stato incluso nel programma come bonus.

Mariann Lewinsky

Many of the 35 vues attributed to Louis Lumière (most of them from 1895-1896) now look like home movies. They star babies and pets or capture memories of afternoons in the garden or on the beach. However, they do not qualify as genuine home movies since they were screened in public, to anonymous audiences who neither knew nor cared that the bébé was the niece of the person operating the camera. Nor do the films in this programme qualify. Yes, they are inédits, intended for private viewing, but it is unlikely that they were shot by a family member. Peter Elfelt filmed the Danish Royals in his function as the court photographer. Who might have filmed the battue at Bois-Boudran, the immense estate of Comte Greffulhe? His wife had her photographic portraits taken in the top studios of Paris, by Nadar, Otto, Reutlinger, so it seems far more likely that these films were shot by a professional than a member of the family. The hunts in Bois-Boudran were famous. Invitations were highly coveted, kings and princes were among the invited guests and Grand Duke Wladimir of Russia was a regular presence. You will need a guide to understand these films, and there is one. In the second volume of his Transylvanian Trilogy (1937) Count Miklós Bánffy gives a panoramic description of a battue, including the colours and sounds, written with the invaluable knowledge of an insider –

Bánffy belonged to the same class as the Greffulhe-Gramonts – and the distance of a great writer.

Ladies of the highest nobility hunted too, and with relish – observe the Grand Duchess Wladimir, she of the famous tiara. To our relief, Élisabeth Greffulhe does not participate in the massacre and, as always, outshines everybody. The upturned collar! The hat!

Following recommendations of Béatrice de Pâstre, a later film from the same collection donated by Henri de Gramont has been included as a bonus to the programme.

Mariann Lewinsky

PHOTOGRAPHING THE ROYAL FAMILY

Danimarca, 1899 Regia: Peter Elfelt

■ DCP. D.: 1'30". Bn ■ Da: Det Danske Filminstitut

[Chasseurs à Bois Boudran]

Francia, 1899 ■ L.: 22m

[Le Grand-Duc Nicolas / La Comtesse de Greffulhe, le Grand-Duc Wladimir, la Grande-Duchesse Wladimir]

Francia, 1899 ■ L.: 30m

[Le Grand-Duc Wladimir en battue / Le Grand- Duc Wladimir et Élisabeth Greffulhe]

Francia, 1899 ■ L.: 22 m

[Le Comte Greffulhe en battue à Villefermoy]

Francia, 1899 ■ L.: 22 m

[Scène de chasse No 2]

Francia, 1899 ■ L.: 44 m



[La Duchesse de Noailles en battue]

[Le Grand-Duc Nicolas en battue]

Francia, 1899 ■ L.: 29 m]

[Scène de chasse No 3]

Francia, 1899 ■ L.: 39 m

[La Duchesse de Noailles en battue]

Francia, 1899 ■ L.: 49 m

[La Grande-Duchesse Wladimir à la chasse]

Francia, 1899 ■ L.: 43 m



[La Grande-Duchesse Wladimir à la chasse]

[Chenil de Bois-Boudran]

Francia, 1899 ■ L.: 31 m

[Arrivée en chaise de poste et chiens au grand étang]

Francia, 1899 ■ L.: 42 m

[Le Comte Greffulhe en battue]

Francia, 1899 ■ L.: 22 m

[La Comtesse Greffulhe et Mademoiselle]

Francia, 1899 ■ L.: 22 m



[Le Comte Greffulhe en battue à Villefermoy]

[La Comtesse Greffulhe en robe de soir]

Francia, 1899 ■ L.: 22 m

[Famille Gramont, terrasse de l'avenue Henri-Martin]

Francia, 1917 ■ L.: 96 m

■ 35mm. Bn ■ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

CAPITOLO 6: UNO SPETTACOLO NELLO STUDIO DI ASNIÈRE CHAPTER 6: A SHOW AT THE STUDIO IN ASNIÈRES

Tutti coloro con una competenza in materia, da Léon Gaumont a Laurent Mannoni, eminente studioso di storia tecnica del cinema, concordano nel riconoscere che Auguste Baron ebbe un'idea rivoluzionaria. Fin dal 1895 lavorò a un sistema di sincronizzazione del suono e dell'immagine in movimento per mezzo di un 'grafo-fonoscopio'. Non ci fu mai una proiezione pubblica, per cui gli esperti dubitano che Baron abbia mai raggiunto risultati soddisfacenti. Lui stesso ammise un punto debole: i cilindri di cera usati per registrare il suono non potevano essere riprodotti. Quel che rimane è un'imponente collezione dei suoi disegni, circa settecento, una piccola parte dei macchinari e una settantina di film, ora conservati presso gli Archives

français du film del CNC, molti in 50mm, un formato mai usato né prima né dopo, con una sola perforazione per fotogramma.

Se volete saperne di più, Laurent Mannoni e Giusy Basile-Pisano hanno pubblicato uno studio approfondito sulla vita e l'opera di Auguste Baron ("1895. Revue d'histoire du cinéma", n. 26, 1998). Guardando i suoi film, la maggior parte brevissimi, sono stata colpita dalla qualità dei danzatori, dei cantanti, degli attori e dalle loro vive, incantevoli performance. Le ricerche di Mannoni e Basile-Pisano hanno rivelato che Berthe Théodore, la moglie di Baron, era un'attrice professionista e una musicista, e che lo stesso Baron aveva occasionalmente lavorato come musicista ed era stato responsabile

tecnico delle 'proiezioni luminose' al Casino de Paris. Conosceva bene lo show business, dunque abbiamo organizzato il nostro programma come uno spettacolo.

Mariann Lewinsky

I film sopravvissuti di August Baron sono entrati nelle collezioni del CNC dalla sua creazione (1969) grazie al suo primo direttore, Jean Vivié, uno dei primi grandi storici della tecnica cinematografica. Per celebrare i cinquanta anni di queste acquisizioni, il CNC ha restaurato digitalmente i film di Baron selezionati per Il Cinema Ritrovato. Laddove possibile (*Chanteuse en robe longue sur scène* e *Danseuse en robe longue sur un tapis*) i negativi originali 35mm sono stati scansionati in

[Danseuse en robe longue sur un tapis]



8K. Per gli altri film, a causa della loro fragilità, gli interpositivi o controtipi safety 35mm sono stati scansionati in 2K. La velocità di proiezione è stata fissata a 16 f/s.

Everybody who had a say in the matter, from Léon Gaumont to Laurent Mannoni, the eminent historian of technical history of cinema, agreed that Auguste Baron had a revolutionary idea. He worked, starting in 1895, on a system to record sound and moving image synchronically by means of a 'graphophonoscope'. There was never a public screening, however, which makes experts doubt that he ever achieved satisfying results. Baron himself admitted to one weak point: the wax cylinders used for recording sound could not be reproduced. What remains is an impressive collection of his drawings, about 700 of them, some pieces of the machinery and some 70 films now in the Archives françaises du film of the CNC, many of them in a unique 50mm format, with one perforation per frame. If you read French and are interested in learning more, Laurent Mannoni and Giusy Basile-Pisano have published an exhaustive study on the life and work of Auguste Baron ("1895. Revue d'histoire du cinéma", n. 26, 1998). Viewing his films, most of them very short, I was struck by the quality of the dancers, singers, actors, and of their charming, lively performances. The research by Basile-Pisano and Mannoni revealed that Berthe Théodore, Baron's wife, was a professional actress and musician and that Baron himself occasionally worked as a musician and in the Casino de Paris as an electrician for the 'projections lumineuses'. He knew show-business well, and so our programme is organised as a spectacle.

Mariann Lewinsky

August Baron's surviving films entered into the CNC collection upon its creation (1969) thanks to Jean Vivie, its first director and one of the first great historians of cinematographic technology. To celebrate the 50th anniversary of these



[Femme récitant sur scène IV]

acquisitions, CNC has digitally restored the Baron films selected for Il Cinema Ritrovato. Where possible (Chanteuse en robe longue sur scène and Danseuse en robe longue sur un tapis), the original 35mm negatives were scanned in 8K. Due to the fragile state of the other films, the 35mm interpositives or safety duplicates were scanned in 2K. The projection speed has been set at 16 fps.

[Femme récitant sur scène II / The curtain opens. Berthe Théodore reads a text]

Francia, 1899 ■ D.: 23"

[Femme récitant sur scène IV / Berthe Théodore recites in a charming manner a text]

Francia, 1899 ■ D.: 22"

[Danseuse en robe longue sur un tapis]

Francia, 1899 ■ D.: 1'

[Monsieur Lagrange des Théâtres de Paris dans le récit du Songe d'Athalie]

Francia, 1899 ■ D.: 25"

[Petit marin sur scène I / A cabaret artist singing and performing a sailor's dance]

Francia, 1899 ■ D.: 25"

[Danseuse de French cancan / The same artist in a long dress, singing and dancing]

Francia, 1899 ■ D.: 40"

[Chanteuse en robe longue sur scène / Woman singing on stage, Auguste Baron enters the image for a second]

Francia, 1899 ■ D.: 20"

[Ballet de l'Etoile / What Degas saw]

Francia, 1899 ■ D.: 1'40"

[Enfants au bois]

Francia 1896 Regia: Ernest Normandin
■ D.: 10" (triple loop)

[Petit marin sur scène I] e [Danseuse de French cancan] saranno proiettati anche in 35mm / [Petit marin sur scène I] e [Danseuse de French cancan] will be screened also in 35mm

■ DCP ■ Da: CNC - Centre national du cinema et de l'image animée

CENTO ANNI FA: 1919

A Hundred Years Ago: 1919

Programma a cura di / Programme curated by **Mariann Lewinsky** e **Karl Wratschko**

Note di / Notes by **Peter Bagrov, Gyöngyi Balogh, Annette Förster, Øivind Hanche, Adelheid Heftberger, Samantha Leroy, Mariann Lewinsky, Denis Lotti, Andrea Meneghelli, Dan Nissen, Shivendra Singh Dungarpur, Jon Wengström, Karl Wratschko**



Il 1919, primo anno dopo la Grande guerra, è anche il primo della serie *Cento anni fa* per il quale esiste un canone stabilito. Celebri film come *Blind Husbands* di Eric von Stroheim, *J'accuse* di Abel Gance, *Giglio infanto* di D.W. Griffith e *Madame du Barry* di Ernst Lubitsch si affacciano subito alla mente di ogni cinefilo. Mettendoli in fila saremmo arrivati a comporre un programma fenomenale in non più di dieci minuti. Ma l'opzione più semplice non sembrava la più interessante, e abbiamo deciso, come ogni anno dal 2004, di andare in pellegrinaggio negli archivi e vedere il maggior numero possibile di film del 1919. Abbiamo quasi ignorato i classici riconosciuti dal canone; quasi ma non del tutto: nella nostra selezione trovano posto film di Carl Th. Dreyer e di Mauritz Stiller. Considerato un capolavoro fin dal 1935 (da Bardèche e Brasillach), citato in ogni storia del cinema e ampiamente proiettato, *Il tesoro di Arne* di Stiller dà la misura dell'arte cinematografica nel 1919, ed è inoltre un grande film che il tempo ha reso ancora più grande.

Abbiamo altresì deciso subito di inserire quanti più cortometraggi possibile, e di accompagnare i film a soggetto con newsreel, film pubblicitari, travelogue, comiche e film educativi, per restituire lo spirito di uno spettacolo cinematografico dell'epoca, e per dare un'idea più completa della vastità della produzione di quell'anno. Film di questo genere lasciano di rado le celle degli archivi, poiché programmarli è un problema e una sfida. Ma sono loro che riportano davvero in vita l'anno di cui ci occupiamo, e qualche volta offrono spiragli di autentica bellezza. Per queste ragioni ci è sembrato fosse nostra responsabilità accoglierli nel programma. Il focus è sui film tedeschi e scandinavi. Non era previsto, semplicemente è andata così perché i film che più ci hanno sorpreso del 1919 provengono da questi paesi. La quantità di 'buoni' film realizzati in Germania è singolarmente alta, e non sarebbe stato difficile mettere insieme un convincente *Cento anni fa* con i soli film tedeschi. Siamo consapevoli del rischio che le nostre tendenze germanofile suscitino qualche critica, e così, per rincarare la dose, abbiamo fatto scivolare nel programma del festival un'altra produzione tedesca del 1919: una nuova copia 35mm dello sconosciuto *Tötet nicht mehr!* di Lupu Pick, splendido complemento a *Sylvester* (1923), che sarà presentato in Piazzetta Pasolini come evento speciale in onore di Enno Patalas (1929-2018).

Le lunghe giornate del Cinema Ritrovato sapranno produrre connessioni tra tutte le sezioni del festival. Ma forse potremo fermarci un momento e pensare a Georges Méliès che nel 1919, a cinquantotto anni, dirigeva un teatro di varietà in quello che era stato il suo studio cinematografico; a Musidora che a trent'anni stava lavorando al suo secondo film da regista, *Vicenta*; e a Georges Franju che, a sette anni, presumibilmente andava a scuola a Fougères.

Mariann Lewinsky e Karl Wratschko

1919 is the first year of the A Hundred Years Ago strand for which a certain canon exists. Widely known films such as Blind Husbands by Erich von Stroheim, J'accuse by Abel Gance, Broken Blossoms by D.W. Griffith and Madame Dubarry by Ernst Lubitsch immediately spring to the cinephile's mind when considering the first year after the Great War. Putting them together we could have arrived at a rather impressive programme in 10 minutes. But the easiest option seemed not to be the most interesting one, and we decided, as in every year since 2004, to go on a pilgrimage to the archives and view as many films from 1919 as possible. We would almost ignore the canonised classics of 1919, but not entirely: our selection includes films by Carl Th. Dreyer and Mauritz Stiller. Declared a masterpiece as early as 1935 (by Bardèche and Brasillach), mentioned in every book on film art or film history and widely screened, Stiller's Herr Arnes Pengar gives the measure of film art in 1919, and moreover is a case of a great film that has become greater with time. We also decided at an early stage to include as many short films as possible, and to accompany the features with newsreels, advertising films, travelogues, short comedies and educational films, to give an impression of what a cinema show looked like in 1919 and to give a more complete idea of the scope of film production. This type of film hardly ever leaves the vaults of the archives, being difficult to programme and a hassle to screen. But they bring the given year back to life and sometimes offer glimpses of real beauty. For all these reasons we feel our responsibility to screen them in our programme.

The focus is on films from Germany and Scandinavia. This was not planned but simply happened as a result of the fact that in 1919 the most interesting films were made there. The quantity of 'good' films from Germany was remarkably high, and it would have been no problem to do a convincing A Hundred Years Ago with German films only. We are aware of risking criticism for our Germanophile tendencies, and heap injustice upon injury by sneaking an additional German production from 1919 into the festival: a brand new 35mm copy of the completely unknown Tötet nicht mehr! by Lupu Pick, a wonderful complement to Sylvester (1923) by the same director, scheduled to be screened in a special event in honour of Enno Patalas (1929-2018) in the Piazzetta Pier Paolo Pasolini. The long festival days will take care of connecting all the strands of Il Cinema Ritrovato. Perhaps, however, you will stop for a moment and think of Georges Méliès (58) who in 1919 was running a variété theatre in his former film studio, of Musidora (30) who was working on her second film Vicenta, and of Georges Franju (7) who was presumably going to school in Fougères.

Mariann Lewinsky and Karl Wratschko

CAPITOLO 1: VECCHIO E NUOVO CHAPTER 1: OLD AND NEW

Lo storico Eric Hobsbawm aveva ragione, il diciannovesimo secolo non finì il 31 dicembre del 1899, ma con le guerre e le rivoluzioni degli anni 1914-1918. I vecchi imperi andarono in frantumi; nuove nazioni videro la luce; il Ventesimo secolo (breve) ebbe inizio. Guardando indietro dal nostro privilegiato punto di vista del 2019, quali sono state le mutazioni fondamentali di questi ultimi cent'anni? Che cosa, col senno di oggi, possiamo ancora definire 'nuovo'? Le rivoluzioni? La lavatrice?

So di essere di parte quando dichiaro che la più importante conquista del secolo scorso è stata il progressivo riconoscimento dei diritti civili alle donne (in Svizzera, il diritto a votare ed essere elette è stato garantito solo nel 1971) e il diritto alla loro autodeterminazione sociale e sessuale attraverso la contraccezione e la legalizzazione dell'aborto (negli anni Settanta in molti paesi europei, nel 2018 in Irlanda) e del divorzio (in Italia, nel 1970).

Nel racconto cinematografico classico la gravidanza di una ragazza sedotta e abbandonata è l'espedito narrativo che produce un'eroina-vittima. Ma *Præsidenten*, il dramma di un giudice e della figlia illegittima processata per infanticidio, è qualcosa di talmente nuovo che mozza il respiro: un trattato morale e sociale, che un grande autore e artista visivo affida a straordinarie composizioni figurative e implacabili angoli di ripresa. Il film è il debutto alla regia di Carl Th. Dreyer. Augusto Genina, che al confronto è un opportunista dello stile, si guadagna tuttavia un'onorevole medaglia alla 'novità' per aver diretto con tanto brio e gusto la prima commedia all'italiana adulta, *La maschera e il volto*, e per l'audacia di averne fatto, con le sue centocinquanta didascalie, un *talkie* muto.

Mariann Lewinsky

The historian Eric Hobsbawm was right, the 19th century did not end on New Year's Eve 1899 but in the wars and revolutions of 1914-1918. The old empires crumbled; new nations emerged; the short 20th century began. Looking back from our 2019 vantage point, what are the important shifts of the past 100 years? What can we still call 'New' in hindsight? The revolutions? The washing machine?

I'm a concerned party, admittedly, when declaring the most important achievement of the last century to be the progress made towards equal civil rights for women (the right to vote and to be elected was not granted until 1971 in Switzerland) and towards their social and sexual self-determination by contraception, and by the legalisation of abortion (in many European countries in the 1970s, in Ireland 2018) and of divorce (in Italy since 1970).

*In the Old film narrative, the pregnancy of a seduced and abandoned girl is a mechanical device to produce a victim heroine. But *Præsidenten*, the drama of a judge and his illegitimate daughter, on trial for infanticide, is something entirely new and breathtaking: a moral and social treatise conveyed by a great visual artist and film author with compelling compositions and camera angles. It is the directorial debut of Carl Th. Dreyer. Genina, in comparison a stylistic opportunist, still earns an honourable 'New' for filming with such brio and gusto the first adult *Commedia all'italiana*. La maschera e il volto, and for the brazenness of making it a silent talkie with 150 dialogue titles.*

Mariann Lewinsky

PRÆSIDENTEN

Danimarca, 1919 Regia: Carl Th. Dreyer

■ T. it.: *Il presidente*. T. int.: *The President*. Sog.: dal romanzo *Der Præsident* (1884) di Karl Emil Franzos. Scen.: Carl Th. Dreyer. F.: Hans Vaagø. Scgf.: Carl Th. Dreyer, Jens G. Lind. Int.: Halvard Hoff (Karl Victor von Sendlingen, presidente del tribunale), Elith Pio (Franz Victor von Sendlingen, suo padre), Carl Meyer (governatore di Sendlingen, suo nonno), Olga Raphael-Linden (Victorine, sua figlia), Betty Kirkeby (la madre di Victorine), Richard Christensen (l'avvocato Berger), Peter Nielsen (il pubblico ministero), Jacoba Jessen (Maika), Hallander Hellemann (Franz, il domestico), Fanny Petersen (Brigitta), Jon Iversen (Weiden, il fidanzato di Victorine), Christian Engelstoft (un giornalista). Prod.: Nordisk Films Kompagni ■ 35mm. L.: 1673 m. D.: 83' a 18 f/s. Imbibito e virato / *Tinted and toned*. Didascalie danesi e inglesi / *Danish and English intertitles* ■ Da: Cineteca di Bologna, Danske Filminstitut

Il 1919 fu l'anno del debutto alla regia di colui che sarebbe divenuto il più grande nome internazionale del cinema danese. Carl Th. Dreyer, giornalista e pilota di mongolfiere, all'epoca aveva già lavorato sei anni per la Nordisk Films Kompagni, prima come assistente sceneggiatore e autore di didascalie, poi come sceneggiatore. Aveva lavorato a una ventina di progetti facendosi le ossa anche nel montaggio. Così, quando si propose anche come aspirante regista, non incontrò eccessive difficoltà. La sua opera prima fu *Præsidenten*, tratto da un romanzo dello scrittore austriaco Karl Emil Franzos. Dreyer aveva lavorato alla sceneggiatura del film eliminando tutti gli argomenti politici e sociali presenti nel romanzo, ricco di riferimenti alla struttura delle classi sociali

e alla situazione politica austriaca. Ciò che interessava Dreyer era la storia dei protagonisti, tre uomini di generazioni differenti, i quali non riescono a far fronte alle proprie responsabilità nei confronti di donne appartenenti a una diversa classe sociale e madri dei loro figli. La storia è incentrata sulla figura di un giudice che deve scegliere se salvare la propria rispettabile posizione sociale o la propria figlia illegittima, accusata di aver ucciso il suo bambino, a sua volta figlio illegittimo.

Il film ha sempre fatto parte della collezione Dreyer del Danske Filminstitut, ex Danske Filmmuseum. Ma la copia d'archivio stampata negli anni Cinquanta dal negativo originale del film è in bianco e nero. Sappiamo che la Nordisk Films, a partire dal 1907, distribuiva i propri film in versioni colorate, utilizzando un proprio metodo per contraddistinguere le varie colorazioni. Molte di queste indicazioni andarono perdute nella ristampa degli anni Cinquanta. Nel 1998 l'archivio, con la collaborazione della storica danese Marguerite Engberg, ha deciso di tentare una ricostruzione della versione colorata del film a partire dal negativo montato negli anni Cinquanta, insieme alle didascalie, al manoscritto della sceneggiatura e a un copione di montaggio parzialmente conservato. Le 224 inquadrature sono state registrate contrassegnando i 116 spazi per le didascalie. Per ricostruire le colorazioni è stato utilizzato il copione di montaggio, che conteneva informazioni dalle quali è stato possibile desumere quali scene presentassero le stesse colorazioni. Le indicazioni sono state confrontate a precedenti esperienze di colorazione della Nordisk Films Kompagni. Il restauro è stato ultimato nel febbraio 1999.

Dan Nissen

1919 was the year of the directorial debut of the man who was to become the greatest international name in Danish film. The journalist and balloon navigator Carl Th. Dreyer had worked for Nordisk Films Kompagni for six years,



Præsidenten

first as a script consultant and writer of intertitles, then as a scriptwriter. He had worked on some 20 projects and had also tried his hand at editing. So when he suggested that he would also like to try directing, there was little objection. His debut was Præsidenten, based on a novel by the Austrian writer Karl Emil Franzos. Dreyer had worked on the script and had cut away all the political and social material from the novel, which dealt quite a lot with class structure and the political situation in Austria. What interested Dreyer was the story of three men of different generations, failing to fulfil their responsibility toward women of a different class, bearing their children. At the centre of the story is a judge in a dilemma about whether to save his honourable name and social position or his illegitimate daughter, who is to be prosecuted for having murdered her own illegitimate infant child.

The film was always part of the Dreyer collection at the Danske Filminstitut, the former Danske Filmmuseum. But the

archive's print, which was made in the 1950s from the original negative, is in black and white. We know that Nordisk Film had released its films in tinted versions since 1907, and that the company had a method for marking the different colours. Many of those indications were lost during the restoration in the 50s. In 1998 the archive and the Danish film historian Marguerite Engberg decided to try to reconstruct a tinted version. The negative, re-edited in the 50s, was used, together with the intertitles, the manuscript and a partially surviving editing script. The 224 takes were registered and spaces for the 116 intertitles marked. The editing script was used for reconstruction of the tinting: it contained information about the different takes from which it was possible to conclude which were to have the same tinting. These indications were compared to previous examples of tinting from Nordisk. The restoration was finished in February 1999.

Dan Nissen

LA MASCHERA E IL VOLTO

Italia, 1919 Regia: Augusto Genina

■ T. int.: *The Mask and the Face*. Sog.: dalla pièce omonima (1916) di Luigi Chiarelli. Scen.: Luciano Doria. Int.: Italia Almirante Manzini (Savina Grazia), Vittorio Rossi Pianelli (Paolo Grazia), Ettore Piergiovanni (l'avvocato), Leone Papa, Ginette Riche. Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 1799 m. D.: 85' a 18 f/s. Bn. Didascalie spagnole / *Spanish intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna / Filmoteca de la UNAM

Cosa ci aspettiamo da una grande commedia? Ipotesi: gettarci addosso tutto lo schifo del mondo e farci uscire più leggeri. Se siamo d'accordo su questo, *La maschera e il volto* è una grande commedia.

Genina anche stavolta dà prova della tante volte declamata 'modernità' del suo cinema, con quel suo tipico equilibrio che gli consente di fare un passo avanti a tutti gli altri anche quando sembra rifugiarsi dietro scelte conservatrici. Il film sembra giocare sul sicuro. Alla base c'è un lavoro teatrale in tre atti di Luigi Chiarelli andato in scena a partire dal 1916, un successo strepitoso che dà il via a una nuova tendenza nazionale: quella del 'teatro grottesco', votato all'esasperazione dei contorni della commedia borghese.

E non c'è nulla di più pedantemente borghese di una storia di corna. Genina la trasforma in un cinema che al tempo stesso ci pare gioioso e crudele, denso e lieve. Lei tradisce il marito con l'avvocato, senza rimorsi, perché le va. Bada ai fatti. Lui, ancora ignaro, si fa bello davanti alla bella società giurando che non esiterebbe a spedire la consorte all'altro mondo, in caso di infedeltà. Ma sta badando alla forma, e alle parole che la forma esige. Quando il tradimento gli si palesa davanti agli occhi, inventa un delitto da melodrammone italiano che vive solo nel suo racconto di finzione. La frottole del maschio concreto e della femmina persa in astrazioni si sbriciola. La società perpetua il proprio ipocrita



La maschera e il volto

teatrino, l'aula di tribunale diventa lo spazio di una recita: l'avvocato è un campione di retorica, l'imputato è assolto per aver commesso il fatto giusto, il sedicente assassino diventa un divo. Poi viene pescato un cadavere nel lago di Como. Per quanto sfigurato, si dà per certo che sia quello della presunta vittima. La quale, per un po', decide più prudente starsene a guardare nell'ombra (Pirandello non è lontano), per palesarsi in seguito al presunto vedovo e riprenderselo con una seconda luna di miele clandestina. La banda suona la marcia funebre di sotto. Una marcia funebre che mai è parsa così nuziale. Ennesimo segnale di come Genina, anche ai tempi del muto, avesse un orecchio eccezionale.

Andrea Meneghelli

What can we expect from a great comedy? Here's a suggestion: to have all the problems of the world thrown at us, yet to walk out of the theatre in a better mood. If we can agree on this, then La maschera e il volto is indeed a great comedy. Once again, Genina gives further proof of the acclaimed 'modernità' of his

cinema, with that typical balance of his, which allows him to be one step ahead of other directors, even when seemingly hiding behind conservative choices. The film appears to play it safe. It is based on a three-act play by Luigi Chiarelli, first staged in 1916 – a resounding success that gave birth to a new national theatrical movement: 'grotesque theatre', which staged the exasperations of bourgeois comedy.

And there is nothing more pedantically bourgeois than a story of betrayal. However, Genina transforms it into a film that is joyful yet cruel, dense yet light. An unremorseful woman cheats on her husband with a lawyer, simply because she wants to. She cares only for herself. Still unaware, the husband boasts in public how he would not hesitate to kill his wife should she be unfaithful to him. But what he cares for is appearance, and saying the right things.

When her betrayal is revealed to him, he invents a most melodramatic of Italian crimes, but one which only exists in his recounting of events. The lie of the down-to-earth male and the female lost in her reveries crumbles to dust. Society

plays out its hypocritical drama and the courtroom becomes its stage: the lawyer, a master of rhetoric, the accused acquitted for having done what was right, the presumed murderer now a star.

Then, a corpse is fished out of Lake Como. Although disfigured, it is taken for granted that it is the alleged victim, who, for the moment, considers it more prudent to watch from the shadows (Pirandello isn't far away). She then reveals herself to the supposed widower and takes him back, with a second, hidden honeymoon. In the background, the band plays the funeral march, which never before sounded so matrimonial. Yet another sign of how Genina, even during the silent era, had an exceptional ear.

Andrea Meneghelli



Ditja čužogo (to nadežda, to revnost' slepaja)

DITJA ČUŽOGO (TO NADEŽDA, TO REVNOST' SLEPAJA)

Russia, 1919 Regia: Jakov Protazanov

■ T. int.: *The Child of Another*. T. francese: *L'Enfant d'un autre*. F.: Fëdor Burgasov. Scfg: Alexandr Lošakov. Int.: Ol'ga Južakova (Ol'ga Bazanova), Nicolaj Rimskij (Boris Lukomskij), Evgenij Gajdarov (Vladimir), Iona Talanov, Andrej Brej. Prod.: Iosif Ermol'ev per Ermolieff-Film ■ 35mm. L.: 763 m. D.: 37' a 18 f/s [incompleto]. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum ■ Restaurato nel 1996 da EYE presso il laboratorio Haghefilm / *Restored in 1996 by EYE at Haghefilm laboratory*

Gli anni compresi tra il 1918 e il 1920 sono il periodo più confuso della storia del cinema russo, un interregno tra le produzioni private di coloro che non erano ancora emigrati e le produzioni di stato finanziate dal nuovo governo sovietico. Dato che all'epoca la stampa cinematografica era pressoché inesistente, spesso sappiamo pochissimo di trame e cast dei film, per non parlare dei giudizi sulla loro qualità artistica. Perfino i capolavori superstiti, come *Ljudi gibnut za metall* (La gente

muore per il metallo, diretto da Jakov Protazanov e da Alexandre Volkoff), sono assenti dalle cronache dell'epoca e ci sono quindi giunti privi di qualsivoglia dato sulla produzione o sugli incassi.

Ciò vale anche per *Ditja čužogo*, un film abbastanza misterioso nonostante i grossi nomi in cartellone. Probabilmente non uscì in Russia prima del 1924, quando fu trattato come un film straniero poiché l'intero cast e la troupe erano emigrati poco dopo la fine delle riprese. Quest'ultime si svolsero a Jalta, non solo per il clima mite e i magnifici paesaggi della Crimea, ma anche perché da lì era facile imbarcarsi per l'Europa.

Si tratta probabilmente dell'ultimo film girato da Protazanov in Russia, ma non è un film a tesi né un canto del cigno. La macchina da presa è quasi statica, il chiaroscuro 'corretto', il controluce impiegato qua e là, ci sono alcune belle riprese in esterni, le imbibizioni sono modeste; dominano i piani sequenza, ma in una scena si fa ricorso al montaggio incrociato; la recitazione è abbastanza misurata se si tiene conto

delle tematiche trattate (tradimento, gelosia, un figlio illegittimo, un duello fatale e tre suicidi). È insomma un film nella media rispetto alla produzione russa della fine degli anni Dieci del Novecento. In questo Protazanov era molto bravo. Di solito dava il meglio di sé solo se il soggetto rivestiva per lui un particolare interesse, e questo accadeva di rado. Ma quando accadde Protazanov fu capace di girare *Pikovaja dama* (La dama di picche), *Otec Sergij* (Padre Sergio) o *Gorničnaja Dženni* (La cameriera Jenny), film che cambiarono il cinema russo. Dirigere invece un tranquillo melodramma su un giovane archeologo e sua moglie, pittrice infedele (tra l'altro né l'archeologia né la pittura svolgono alcun ruolo nella trama), e farlo in un paese martoriato dalla guerra civile, non lo ispirava. Pochi mesi dopo avrebbe iniziato a girare *L'Angoissante aventure*, le cui riprese proseguirono durante il suo viaggio da Costantinopoli a Marsiglia e che, tematicamente ed esteticamente, avrebbe inaugurato un nuovo affascinante capitolo: 'il cinema russo in esilio'.

Peter Bagrov

1918-1920 is the most confusing period of Russian film history, the interregnum between private productions made by those who have not yet emigrated and the state productions supported by the new Soviet government. There was practically no film press at the time – so in most cases we hardly know the plots and casts of the films, let alone the information about their artistic quality. Even the surviving masterpieces, such as *Ljudi gibnut za metall* (*People Die for Metal*, directed either by Jakov Protazanov and Alexandre Volkoff) had no coverage and thus have no production or box-office records whatsoever.

This also refers to *Ditja čužogo* – a rather mysterious piece of film in spite of the big names in the credits. It is very likely that it was not released in its native country until 1924 – and by that time it was treated as a foreign picture, for almost the entire cast and crew had emigrated soon after the film was made. The shooting took place in Yalta, not only because of the comfortable climate and the magnificent Crimean landscapes, but also one could always catch a boat to Europe.

Ditja čužogo must be the last film Protazanov did in Russia, but it is neither a statement nor a swan song. The camera is almost static, chiaroscuro is “on the level”, backlighting is applied now and then, there are a few beautiful location shots, the tinting is modest; long takes dominate, but cross-cutting is used in one of the scenes; the acting is rather restrained, particularly considering the subject (betrayal, jealousy, an illegitimate child, a fatal duel and three suicides). In short, it is an average Russian film of the late 1910s. Protazanov was good at this. But he would only go all-out if the subject was of particular interest to him. That rarely happened. When it did, he would make *Pikovaja dama* (*The Queen of Spades*), *Otec Sergij* (*Father Sergius*) or *Gorničnaja Dženni* (*Chambermaid Jenny*), films that would change the face of Russian film. But directing an easy-paced melodrama about a jealous archeologist and

his unfaithful painter bride (by the way, neither painting nor archeology has any role in the plot), and doing that in a country stricken by the civil war was not something that would inspire him. Just a few months later he would start *L'angoissante aventure*, the filming of which continued throughout his journey to Constantinople and Marseille and which, both in its subject and aesthetics, would become the beginning of a new fascinating chapter, ‘Russian cinema in exile’.

Peter Bagrov

HERR ARNES PENGAR: EN VINTERBALLAD I 5 AKTER

Svezia, 1919 Regia: Mauritz Stiller

■ T. it.: *Il tesoro di Arne*. T. int.: *Sir Arne's Treasure*. Sog.: dal romanzo *Heir Arnes penningar* di Selma Lagerlöf. Scen.: Mauritz Stiller, Gustaf Molander. F.: Julius Jaenzon. Scgf.: Alexander Bakó. Mus.: Helmer Alexandersson. Int.: Richard Lund (Sir Archie), Hjalmar Selander (Sir Arne), Concordia Selander (la moglie di Sir Arne), Mary Johnson (Elsalill), Wanda Rothgardt (Berghild), Axel Nilsson (Torarin), Erik Stocklassa (Sir Filip), Jenny Öhrström-Ebbesen (la madre di Torarin). Prod.: AB Svenska Biografteatern ■ DCP. D.: 109'. Bn. Didascalie svedesi con sottotitoli inglesi / Swedish intertitles with English subtitles ■ Da: Svenska filminstitutet ■ Restaurato nel 2017 da Svenska Filminstitutet / Restored in 2017 by Svenska Filminstitutet

Herr Arnes pengar fu il primo adattamento di Mauritz Stiller di un'opera della grande scrittrice svedese Selma Lagerlöf, cui sarebbero seguiti *Gunnar Hedes saga* (1923) e *Gösta Berlings saga* (*I cavalieri di Ekebù*, 1924). L'azione principale si svolge nel XVII secolo sulla costa occidentale della Svezia (all'epoca sotto il dominio danese) durante un rigido inverno. In questa storia di infausti presagi, leggende, avidità e omicidio, l'ira vendicativa della Natura perseguita i malfattori e

allenta la presa solo quando i peccati commessi vengono espiati. Le anime tormentate del capo dei mercenari e della giovane Elsalill, combattuta tra lutto e amore, sono la prova che è impossibile sfuggire al proprio passato.

Stiller crea composizioni visive straordinarie per mezzo di elaborate forme geometriche, trovando un'espressione cinematografica all'intensa mescolanza di realismo e perturbante che caratterizza le opere di Lagerlöf e che qui è magnificamente resa dal direttore della fotografia Julius Jaenzon. Alcuni dei pezzi forti del film sono tra i momenti migliori del cinema muto svedese, come l'incendio nella canonica e l'infinita teoria di donne in lutto che camminano sul ghiaccio. La scena ricorda da vicino il modo in cui Ejzenštejn gestirà composizioni simili in *Aleksandr Nevskij*.

Precedenti restauri analogici si erano basati su un controtipo negativo in bianco e nero ridimensionato e in formato academy prodotto alla fine degli anni Settanta, con molte aggiunte man mano che affioravano nuovi elementi. Le fonti principali per il restauro digitale eseguito nel 2017 sono state una copia nitrato imbibita con didascalie olandesi conservata alla Deutsche Kinemathek di Berlino e una copia nitrato in bianco e nero con didascalie svedesi. Sono state inoltre prelevate sezioni da due elementi safety di precedenti preservazioni per sostituire le fonti nitrato originali oggi perdute. Il restauro digitale comprende scene e inquadrature assenti nelle precedenti versioni restaurate del film.

Jon Wengström

Herr Arnes pengar was the first adaptation of Mauritz Stiller of a work by the great Swedish writer Selma Lagerlöf – later on, *Gunnar Hedes saga* (*The Blizzard*, 1923) and *Gösta Berlings saga* (*The Saga of Gosta Berling*, 1924) would follow. The main part of the action is set on the west coast of Sweden (then under Danish rule) during a severe winter in the 17th century. In this



Herr Arnes pengar

tale of ominous premonitions, legends, greed and murder, the vengeful wrath of Nature pursues human ill-doers, and loosens its grip only when the sins committed are atoned for. The tormented souls of the leader of the mercenaries and of young Elsalill, torn between love and grief, give evidence of the impossibility of escaping from one's past.

Stiller creates stunning visual compositions with elaborate geometrical patterns and he found cinematic expressions for Lagerlöf's powerful blend of realism and other-worldly eeriness. This is beautifully captured by the ingenious camerawork of cinematographer Julius Jaenzon. Some of the film's setpieces are among the high-

lights of Swedish silent cinema, such as the fire at the vicarage, and the endless line of grieving women on the ice. The latter scene bears a strong resemblance to some of Ejzenštejn's compositions in Aleksandr Nevskij.

Previous analogue restorations emanated from a downsized, academy ratio b/w duplicate negative made in the late 1970s, with various additions as new elements surfaced. The main sources for the digital restoration, carried out in 2017, were a tinted nitrate print with Dutch intertitles from the Deutsche Kinemathek and a b/w nitrate print with Swedish intertitles. Sections were also taken from two safety elements from

earlier preservations, where the original nitrate sources are now lost. The digital restoration includes scenes and additional frames missing from previous restored versions of the film.

Jon Wengström

SÅNGEN OM DEN ELDRÖDA BLOMMAN

Svezia, 1919 Regia: Mauritz Stiller

Vedi pag. / See p. 194

CAPITOLO 2: L'ABOLIZIONE DELLA CENSURA. FILM TEDESCHI DI 'VIZI ED EDUCATIVI' CHAPTER 2: CENSORSHIP ABOLISHED. GERMAN 'VICE AND ENLIGHTENMENT FILMS'

Il *Sittenfilm*, letteralmente 'film di vizi', è un film che con pretesti educativi e informativi affronta argomenti tabù principalmente legati alla sessualità. Il genere, molto diffuso in Germania dopo la Prima guerra mondiale, prosperò anche perché tra il novembre del 1918 e il maggio del 1920 nel paese non fu in vigore la censura. Per quanto riguarda la sceneggiatura, la maggioranza di questi film si basava su storie poliziesche e melodrammi. La trama, tuttavia, serviva in sostanza da pretesto per la presentazione di tematiche chiave. Tra queste, situazioni solitamente tabù sullo schermo come seduzione, nudo, stupro, feticismo e varie perversioni sessuali. Allo stesso tempo, governo ed enti privati finanziarono anche i cosiddetti *Aufklärungsfilm*, a scopo educativo e moralizzatore. Dalla prospettiva odierna è talvolta difficile distinguere nettamente i due generi, perché anche nella maggior parte di questi film pedagogici i temi legati al sesso (per esempio le malattie veneree) svolgevano un ruolo importante. In linea di massima, i *Sittenfilm* hanno un carattere più voyeuristico e sensazionalistico degli *Aufklärungsfilm*.

Agli spettatori moderni questi film della fine degli anni Dieci del Novecento offrono molte sorprese: le tematiche affrontate risulteranno nel cinema mainstream solo mezzo secolo dopo. Ci propongono inoltre un punto d'osservazione sulle sottoculture dell'epoca (o sulla loro rappresentazione), come la cultura giovanile, la comunità omosessuale, gli ambienti della prostituzione o della droga e via dicendo, informandoci anche sui problemi medici e morali di allora. In molti casi questi film hanno un carattere ibrido che coniuga finzione e non-fiction. Una cosa è certa: hanno tutti un approccio propagandistico,

anche se talvolta rivoluzionari nel loro impegno sociale, come nel caso di *Anders als die Andern*.

Karl Wratschko

A vice film (in German: Sittenfilm) is a film that, under the mantle of 'enlightenment', deals with taboo subjects mostly from the field of sexuality. The genre was widespread in Germany after the First World War, and flourished because there was no film censorship in the country between November 1918 and May 1920. In their dramaturgical structure, the majority of these movies were based on crime stories and melodramas. The plot, however, served mostly just as a motor for the presentation of key topics. These included – usually unfilmable – subjects such as seduction, nudity, rape, fetishism and various sexual perversions. At the same time official government and private initiatives financed enlightenment films (Aufklärungsfilm), which aimed to educate the people and improve their morals. Sometimes it is hard from today's point-of-view to draw a strict line between these two genres, because also in most enlightenment films topics related to sex (eg sexually transmitted diseases) played an important role. In general Sittenfilm have a more exploitative and voyeuristic character than Aufklärungsfilm.

For modern viewers these films from the end of the 1910s offer many surprises: the subjects of vice and enlightenment films pop up again in mainstream cinema only half a century later. They offer us insights into – or imaginations of – subcultures from the late 1910s including youth culture, the gay scene, the red light district and drugs. They can also teach us about medical and moral problems of the time. In many cases these films are hybrids, combining fiction and non-fiction elements. One thing is certain: all these movies are highly propa-

gandistic, although sometimes they can be revolutionary in their social concern as in the case of Anders als die Andern.

Karl Wratschko

ANDERS ALS DIE ANDERN

Germania, 1919 Regia: Richard Oswald

■ T. alt.: *Paragraph hundertfünfundsiebzig*. T. int.: *Different from the Others*. Scen.: Magnus Hirschfeld, Richard Oswald. F.: Max Fassbender. Scgf.: Emil Linke. Int.: Conrad Veidt (Paul Körner), Fritz Schulz (Kurt Sivers), Reinhold Schünzel (Franz Bollek), Anita Berber (Else Sivers), Leo Connard (padre di Paul), Ilse von Tasso (sorella di Paul), Alexandra Willegh (madre di Paul). Prod.: Richard-Oswald-Produktion
■ 35mm. L.: 1028 m (incompleto). D.: 50' a 18 f/s. Bn e imbitito / B&W and tinted. Didascalie tedesche / German intertitles
■ Da: UCLA Film & Television Archive ■ Restaurato da UCLA, con il sostegno di The Andrew J. Kuehn Jr. Foundation e da Outfest UCLA Legacy Project presso i laboratori YCM a partire da un controtipo positivo acetato 35mm / Restored by UCLA Film & Television Archive with funding provided by The Andrew J. Kuehn Jr. Foundation and Outfest UCLA Legacy Project at YCM laboratories from a 35mm acetate fine grain master positive

Anders als die Andern è con tutta probabilità il primo film della storia del cinema a tematica gay. Fu concepito dal regista e sceneggiatore Richard Oswald e dallo psicologo Magnus Hirschfeld con l'obiettivo di combattere la persecuzione legale degli omosessuali e il disprezzo dell'opinione pubblica nei loro confronti. Il 'paragrafo 175' del codice penale tedesco, promulgato nel 1871, rese illegali gli atti omosessuali tra uomini (i rapporti sessuali tra donne non erano proibiti

dalla legge). Migliaia di uomini omosessuali finirono così in carcere, con conseguenze devastanti per la loro vita e posizione sociale. Oswald e Hirschfeld forniscono argomentazioni razionali contro il disumano 'paragrafo 175'. Quando il film uscì in Germania nel 1919 la censura era stata abolita. L'accoglienza fu discorde: alcuni critici e parte del pubblico apprezzarono l'impegno del film, in altri casi il rifiuto fu totale e i giornali dell'epoca riferiscono perfino di disordini durante le proiezioni. Il film afferma con veemenza che il vero flagello sociale non è l'omosessualità bensì l'omofobia, ma gran parte dell'opinione pubblica fu scandalizzata dal fatto che i protagonisti della storia d'amore (Conrad Veidt e Reinhold Schünzel) fossero due uomini. Gli ambienti conservatori e nazionalisti usarono questo film per chiedere la reintroduzione della censura. E molto rapidamente la ottennero. La censura fu ristabilita già nel 1920 e *Anders als die Andern* fu subito messo al bando. Si ha motivo di credere che negli anni Trenta i nazisti abbiano distrutto gran parte del materiale superstite di questo importante film, che dopo la guerra fu considerato perduto per oltre quarant'anni. La copia pur frammentaria giunta fino a noi è una delle preziose rarità del cinema muto. Ci mostra un film modernissimo e un appello perenne alla tolleranza.

Karl Wratschko

Anders als die Andern is probably the first gay-themed film in the history of cinema. It was created by the director and screenwriter Richard Oswald and the psychologist Dr Magnus Hirschfeld with the goal of liberating homosexuals from public discrimination and legal persecution. The German law Paragraph 175, enacted in 1871, made homosexual acts between males a crime (sexual acts between women were not prohibited). Therefore thousands of gay men were sent to jail, which often resulted in the demolition of their social life and status. In Anders als die Andern, Oswald and Hirschfeld advance



Anders als die Andern

strong and logical arguments against the inhumane law. The film was released in Germany in 1919, at a time when there was no film censorship. The reception was heavily divided: some critics and part of the audience appreciated the concern of the film, but at other screenings the film was rejected totally and there are even press reports of riots in cinemas. The film argues vehemently that homophobia and not homosexuality, is the real scourge of society, but some people were simply scandalised because the two romantic leads (Conrad Veidt and Reinhold Schünzel) were men. Rightwing conservative and nationalist circles used Anders als die Andern as a reason to advance the re-introduction of censorship, and they succeeded very rapidly. Censorship was re-established in 1920 and Anders als die Andern was banned immediately. It seems likely that in the 1930s the Nazis destroyed most of the surviving material from this important movie. After the war, the film was considered to be lost for more than 40 years. The incomplete version that exists today is one of the jewels of silent filmmaking. It is extremely modern and a timeless appeal for tolerance.

Karl Wratschko

UNHEIMLICHE GESCHICHTEN Episodio 1: Die Erscheinung

Germania, 1919 Regia: Richard Oswald

■ T. it.: *Un affare misterioso*. T. int.: *Eerie Tales*. T. alt.: *Grausige Nächte*. Sog.: dal racconto omonimo (1912) di Anselma Heine. Scen.: Richard Oswald, Robert Liebmann. F.: Carl Hoffmann. Scgf.: Julius Hahlo. Int.: Conrad Veidt (lo straniero), Anita Berber (la donna), Reinhold Schünzel (l'ex marito). Prod.: Richard Oswald per Film AG ■ 35mm. L.: 542 m. D.: 24' a 20 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Bundesarchiv

Nel 1919 Richard Oswald girò *Unheimliche Geschichten*, composto da cinque episodi e da un'introduzione-cornice. Gli attori principali sono gli stessi di *Anders als die Andern*: Conrad Veidt, Reinhold Schünzel e Anita Berber. Nei vari episodi i tre interpretano ruoli diversi. Il primo episodio, *Die Erscheinung* (tratto da un racconto di Anselma Heine), è caratterizzato da una modernità stupefacente grazie alle ellissi narrative, all'atmosfera sinistra e all'uso di una struttura e di immagini oniriche. Potremmo parlare di 'cinema

proto-surrealista'. Visionando questo primo episodio ho sperato che tutto *Unheimliche Geschichten* fosse così, ma sono rimasto deluso. Il primo episodio è decisamente il migliore. Perciò quest'anno saremo un po' irriverenti e ci limiteremo a presentare l'introduzione e il primo episodio del film.

Karl Wratschko

In 1919 Richard Oswald shot an anthology film, Unheimliche Geschichten, compiled of five parts and a frame story. The main cast is the same as in Oswald's Anders als die Andern: Conrad Veidt, Reinhold Schünzel and Anita Berber. These three performers take on different roles in each episode. The first of these, Die Erscheinung (from the novella written by Anselma Heine), is characterised by an astonishing modernity due to its elliptical storytelling, the odd atmosphere and use of dreamlike imagery and structure. One could easily mention the term 'proto-surrealist cinema' in connection with this episode. While watching Die Erscheinung on the viewing table I really hoped that Unheimliche Geschichten would continue in the same vein, but no. The first episode is definitely the best. So we are being a little outrageous this year: we will present just the introduction and the first episode of Unheimliche Geschichten.

Karl Wratschko

DER MÄDCHENHIRT

Germania, 1919 Regia: Karl Grune

[Il protettore / The Pimp] ■ Sog.: dal romanzo omonimo (1914) di Egon Erwin Kisch. Scen.: Karl Grune, Beate Schach. F.: Felix Xaver. Scgf.: Karl Grune. Int.: Magnus Stifter (il commissario di polizia), Fritz Richard (Chrapot), Lotte Stein (sua moglie), Henri Peters-Arnolds (Jaroslav), Lo Bergner (Betka Dvorak), Roma Bahn (Luise Heil), Rose Liechtenstein (Ilonka Serenity), Paul Rehkopf (Albert Wessely), Franz Kneisel (Anton Novotny). Prod.: Künstlerfilm GmbH ■ 35mm. L.: 1430



Der Mädchenhirt

m. D.: 70' a 18 f/s. Imbibito e virato / Tinted and toned. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

Nel 1919 in Germania con il termine 'Mädchenhirt' (che alla lettera può essere tradotto come 'il pastore di ragazze') si designava comunemente il protettore. *Der Mädchenhirt*, girato in esterni a Praga, fu il primo film diretto da Karl Grune. Sorprende con il suo ritratto della cultura giovanile, che ai nostri occhi può risultare un po' anacronistico perché non siamo abituati a vedere adolescenti e giovani adulti che si comportano così in un film degli anni Dieci: li vediamo gironzolare in una Praga splendidamente fotografata, e il nostro pensiero va subito ai *Vitelloni* di Fellini. La sola grande differenza è che *Der Mädchenhirt* affronta argomenti tabù come la prostituzione e le malattie veneree, che sicuramente portarono alla decisione di vietarlo ai minori e di classificarlo come film per soli adulti. Questa storia melodrammatica e assai pessimista sulla riabilitazione dei criminali era tratta da un

romanzo di Egon Erwin Kisch, noto come 'il reporter scatenato', famoso per aver svelato la scandalosa vicenda di spionaggio in cui fu coinvolto il colonnello Redl. La sceneggiatura, molto fedele al reportage sociale di Kisch, fu scritta dal regista con la futura moglie Beate Schach. Grune riesce a rendere il clima sordido dei bassifondi di una metropoli di inizio secolo con i suoi affari loschi e i suoi locali equivoci, e lo fa usando quasi sempre ambientazioni praguesi autentiche. Il tono è dunque molto realistico, e gli spettatori possono godere della visione di alcuni scorci di vita nella città vecchia in un'epoca in cui non esisteva ancora il turismo di massa.

Karl Wratschko

In 1919, the term 'Mädchenhirt' (something like 'the shepherd of girls') was a common name for a pimp in Germany. The feature-length Der Mädchenhirt was Karl Grune's first film as a director, which he shot in several locations in Prague. The film achieves an impressive portrayal of youth culture, one that can feel surprisingly anachronistic, because we



Tötet nicht mehr!

are not used to seeing young people like this in films from the 1910s. The youths wander around in a beautifully photographed Prague in such a manner that they could easily turn a corner into I vitelloni by Fellini. The only big difference is that *Der Mädchenhirt* deals with taboos such as prostitution and venereal disease. As a result, young audiences were banned from seeing the film – it was designated 'adults only'. The melodramatic story, which takes a very pessimistic view of the rehabilitation of criminals, was written by Egon Erwin Kisch. He was known as *The Racing Reporter*, who uncovered the notorious spy scandal involving Colonel

Redl. The screenplay, which adheres very closely to Kisch's reportage, was written by Karl Grune and the woman who would later become his wife, Beate Schach. Grune evoked the atmosphere of the seedy underbelly of an early 20th century metropolis by filming in sordid bars and shady businesses. Because almost all of the film was shot on location, *Der Mädchenhirt* has a very realistic tone and can give modern spectators some impressions of the old city of Prague, in the times long before these days of overtourism.

Karl Wratschko

TÖTET NICHT MEHR!

Germania, 1919 Regia: Lupu Pick

■ T. alt.: *Misericordia - Tötet nicht mehr!*
Scen.: Gerhard Lamprecht, Lupu Pick. F.: Ivar Petersen. Scgf.: Willi A. Herrmann. Int.: Lupu Pick (Erik Paulsson), Edith Posca (Karin), Johannes Riemann (Sebald Brückner), Fritz Schulz (figlio di Erik), Albert Patry (pubblico ministero Brückner), Eduard Rothauser (l'avvocato difensore Lundt), Bernhard Goetzke (governatore), Rudolf Klein-Rhoden (il direttore del teatro Costi). Prod.: Lupu Pick per Rex-Film GmbH ■ 35mm. L.: 2600 m. D.: 127' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Bundesarchiv

Tötet nicht mehr! è al contempo un accurato appello contro la pena di morte e un melodramma familiare. Il protagonista Erik Paulsson, interpretato dal regista e co-sceneggiatore Lupu Pick, perde l'adorato figlio in seguito all'irruzione delle forze zariste durante una lettura di poesie pacifica ma critica nei confronti del potere. Paulsson, musicista di professione, fuori di sé dal dolore, uccide l'ufficiale responsabile ed è condannato all'ergastolo, ma viene rimesso in libertà per buona condotta dopo diciotto anni di carcere. Per uno strano scherzo del destino sua figlia Karin (interpretata dalla moglie di Pick, Edith Posca) si è intanto innamorata dello scrittore Sebald Brückner, il quale è figlio del pubblico ministero strenuamente favorevole alla pena di morte che aveva fatto condannare a suo tempo Paulsson. Il conflitto tra i padri non intacca l'amore tra i due giovani. Quando il successo teatrale lungamente atteso di Sebald sfuma per colpa del vendicativo impresario che aveva molestato Karin, il giovane Brückner lo uccide e finisce condannato a morte. Suo padre prova ora lo strazio di perdere un figlio a causa della pena capitale.

La Romania, che aveva dato i natali a Pick, era stata guardata caso il primo paese europeo ad abolire la pena di morte nel 1865. A lottare contro la pena capitale in Germania erano il movimento dei lavoratori e i comunisti

come Rosa Luxemburg. Il film dà un volto umano a idee politiche astratte e usa l'impatto emotivo sugli spettatori per veicolare argomentazioni ragionevoli a favore dell'abolizione.

Una nuova copia di proiezione 35mm in bianco e nero è stata stampata nel 2018 nel laboratorio del Bundesarchiv usando un controtipo negativo prodotto nel 1981 all'ex Staatliches Filmarchiv della Repubblica Democratica Tedesca. La documentazione esistente non dice quali elementi fossero stati usati per creare questo controtipo, ma gli indizi presenti sul materiale suggeriscono una copia nitrato imbibita. Uno degli indizi è un'alternante mancanza di definizione in alcune scene, che potrebbe essere causata dall'applicazione di diversi colori sulla copia nitrato duplicata su pellicola in bianco e nero.

Adelheid Heftberger e Dirk Förstner

Tötet nicht mehr is both a passionate plea to end the death penalty, and a family drama. The director and co-writer Lupu Pick plays musician Erik Paulsson, who loses his beloved son after a peaceful yet critical poetry reading is raided by the tsarist forces. Paulsson, beside himself with grief, kills the officer responsible and is sentenced to life, which will mean 18 years in prison before he is free again. While he is inside, by a strange quirk of fate, his daughter Karin (played by Pick's wife Edith Posca) falls in love with writ-

er Sebald Brückner, the son of the state prosecutor, who indicted Paulsson and is a staunch advocate of the death penalty. The conflict between the fathers does not impair the relationship of the young couple. However, when Sebald's long-desired success on the stage is threatened by a vengeful theatre director who had sexually harassed Karin, he is enraged and kills the other man in a fight. The prosecutor now must face the blow of losing his own son to the death penalty.

It can't be a coincidence that Pick's native Romania unlike most European countries, had abolished the death penalty in 1865. The fight to end it was a cause taken up by the labour movement and communists like Rosa Luxemburg. The film gives the political and abstract claim a human face and uses the emotional impact on the viewers to make its argument.

A new 35mm black-and-white projection print has been struck at the Bundesarchiv lab in 2018 using a duplicate negative produced in 1981 at the former Staatliches Filmarchiv der DDR. The records do not reveal which material was used in order to make this duplicate negative, but there are hints in the material that point at a tinted cellulose nitrate print. One hint is the varying intensity of foggiess in some scenes, which could be caused by different tinting colors applied to the cellulose nitrate print, duplicated on black-and-white film stock.

Adelheid Heftberger and Dirk Förstner

CAPITOLO 3: CINEMA INDIANO CHAPTER 3: INDIAN CINEMA

KALIYA MARDAN

India, 1919

Regia: Dhundiraj Govind Phalke

■ T. alt: *The Childhood of Krishna*. Scen., F.: Dhundiraj Govind Phalke. Int.: Mandakini Phalke (Krishna), Anna Salunke (Yashoda), Neelkanth, Sahadevrao Tapkire, Baburao

Patil. Prod.: Hindustan Cinema Film Co. ■ 35mm. L.: 1353 m (incompleto). D.: 60' a 20 f/s. Bn ■ Da: National Film Archive of India

Il 1919 vide inasprirsi i moti nazionalisti nell'India Britannica e fu anche un anno importante per il cinema indiano, a soli sei anni dalla proiezione

del primo lungometraggio, *Raja Harishchandra* di D.G. Phalke. In quello stesso anno R. Nataraja Mudaliar di Madras girò *Keechaka Vadham*, il primo film prodotto nell'India meridionale, e uscì anche *Bilwamangal*, riscoperto recentemente e considerato il primo film muto dell'industria ci-



Dhundiraj Govind Phalke

nematografica bengalese. Sempre nel 1919 Baburao Painter usò la prima macchina da presa di fabbricazione indiana per girare il suo film d'esordio, *Sairandhri*. Lokmanya Tilak, leader del movimento indipendentista indiano, ne fu così colpito da conferire a Painter il titolo di 'Cinema Kesari'.

Fu in questo periodo che uscì *Kaliya Mardan* di Phalke, sull'infanzia della divinità induista Krishna, interpretata dalla figlia di sette anni del regista, Mandakini Phalke. Nel 1910, dopo aver visto un film sulla vita del Cristo ed esserne rimasto molto colpito, Phalke aveva scritto: "Potremo mai, noi figli dell'India, vedere sullo schermo immagini indiane?". *Kaliya Mardan* è un ulteriore passo verso la rappresentazione cinematografica della mitologia indiana dopo i suoi precedenti *Lanka Dahan* e *Shri Krishna Janma*.

Interessante è l'inizio del film, con quello che sembra essere un provino: dopo un cartello con la scritta "Studio delle espressioni facciali di una bambina di sette anni", vediamo Mandakini che mima vari stati d'animo. La trama si dipana poi tra le birichinate di Krishna ed episodi che mettono in

luce la sua benevolenza. Il film è degno di nota anche per gli effetti speciali, in particolare l'emblematica sequenza subacquea che illustra la vittoria di Krishna sul serpente Kaliya dopo un'epica battaglia. La scena culminante è una celebrazione trionfale durante la quale pare che il pubblico intonasse canti devozionali e scandisse slogan nazionalisti. La vittoria di Krishna sul serpente demone è stata interpretata come un simbolo del movimento nazionalista e della lotta per rovesciare il dominio coloniale britannico. Il film ebbe un grande successo e rimase in cartellone per dieci mesi. Questo è l'unico film di Phalke a essersi conservato quasi intatto grazie al lavoro dell'archivista P.K. Nair, che per ricostruirlo mise faticosamente insieme diversi frammenti basandosi sulle note scritte dallo stesso Phalke nel suo diario.

Shivendra Singh Dungarpur

1919 saw an upsurge in the nationalist movement in British India and was also an important year in Indian cinema – just six years after the first feature film, D.G. Phalke's Raja Harishchandra, was screened. R. Nataraja Mudaliar of Ma-

dras made Keechaka Vadham, the first silent feature film from South India, and the recently discovered Bilwamangal, considered the first silent film of the Bengal film industry, also released the same year. In 1919, Baburao Painter used the first indigenously made film camera to shoot his first film Sairandhri and was given the title of 'Cinema Kesari' by the freedom fighter Lokmanya Tilak after he watched the film.

It was at this time that Phalke released the film Kaliya Mardan, which tells the story of the Hindu deity Lord Krishna's childhood, starring his seven-year-old daughter Mandakini Phalke as Krishna. In 1910, Phalke watched a film on the life of Christ, which left a deep impression, moving him to write, "Could we, the sons of India, ever be able to see Indian images on the screen?". Kaliya Mardan was a further expression of this desire to capture Indian mythology in cinema, following on from his earlier films Lanka Dahan and Shri Krishna Janma.

The film opens interestingly with what appears to be a screen test after an intertitle that reads "Study in facial expressions by a little girl of seven": Mandakini is shown enacting different moods. The narrative of the film unfolds with scenes of Krishna's mischievous pranks as well as his benevolence. The film was also remarkable for its special effects, especially the iconic underwater sequence depicting Krishna's victory over the serpent Kaliya after an epic battle. The climax is a triumphal celebration during which it has been said that the audience would break out into devotional songs and raise nationalist slogans. Krishna's vanquishing of the demon snake has been interpreted as being symbolic of the nationalist movement and the fight to overthrow the colonial British rule. The film was a great success and ran for 10 months in cinemas. This is the only Phalke film that is almost intact, thanks to the efforts of the archivist P.K. Nair, who painstakingly reassembled the film from fragments based on Phalke's notations in a diary.

Shivendra Singh Dungarpur

CAPITOLO 4: TRE ATTRICI O DAGLI STATI UNITI CON AMORE CHAPTER 4: THREE ACTRESSES OR FROM THE US WITH LOVE

Il modo di raccontare la storia del cinema è molto cambiato negli ultimi decenni, dilatandosi nello spazio e nel tempo: oggi include anche i primi 25 anni, dal 1895 al 1920, e l'approccio è diventato globale, non più nazionale (o nazionalistico). A dire il vero, però, il mercato cinematografico è sempre stato globale: iniziato con l'impresa dei fratelli Lumière e le società multinazionali Mutoscope e Biograph di Dickson, è proseguito con l'immenso successo americano delle produzioni della Star Film di Méliès e della Pathé Frères. Le aride cifre non sono una lettura entusiasmante, ma esprimono con chiarezza cristallina ciò che accadde sul mercato cinematografico dopo la Prima guerra mondiale. Guardiamo per esempio le importazioni nel neutrale Giappone. Nel 1914 furono importati 714 titoli dall'Europa e 170 dagli Stati Uniti. Nel 1924 le importazioni dagli Stati Uniti ammontavano a 631 titoli e quelle dai paesi europei a 41; 23 di quei film provenivano dalla Germania, 6 dall'Italia, 4 dal Regno Unito, 3 dalla Francia e 4 da "altri" (Mariann Lewinsky, *Eine verrückte Seite, Stummfilm und filmische Avant-Garde in Japan* 1997: pp. 402-403). In poche parole, la Francia e l'Italia erano fuori, la Germania era dentro, e gli Stati Uniti erano ovunque, in grandi quantità, e ci sarebbero restati.

Negli ultimi anni le dive italiane hanno occupato un posto d'onore nella sezione *Cento anni fa*, ma con l'uscita di scena di Lyda Borelli e l'affievolirsi del genere nel 1919 è giunto il momento di guardare a Ovest e di dare un'occhiata alle nuove star. La fiera e indipendente Alla Nazimova, attrice espressiva e d'immenso talento nata e formata in Russia, fu forse l'unica vera diva della *goldene medine*, la terra d'oro degli Stati Uniti d'America,

mentre Mary McLaren e Ruth Stonehouse furono creature dello studio system. I tre film presentati qui sono stati tutti riscoperti in Europa ed esemplificano la travolgente ondata di film americani giunti nel Vecchio Mondo dopo la guerra.

Mariann Lewinsky

*The narrative of film history has undergone considerable change in recent decades. It has expanded in space and time, now including its first 25 years from 1895 to 1920 and being understood as a global, not a national(istic) affair. In fact the film market has always been a global affair, from the Lumière frères' business and Dickson's multi-national Mutoscope and Biograph companies through to the immense success of the productions of Méliès' Star Film and of Pathé Frères in the US. Dry figures do not make a good read, but can tell you in a crystal-clear way what happened to the film market after the First World War. Let's look at the imports to neutral Japan as an example. In 1914, 714 titles were imported to Japan from Europe and 170 from the US. In 1924 the imports from the US amounted to 631 titles and those from European countries to 41; of these 23 films came from Germany, six from Italy, four from the UK, three from France and four from "others" (Mariann Lewinsky, *Eine verrückte Seite, Stummfilm und filmische Avant-Garde in Japan* 1997: pp. 402-403). To put it another way: France and Italy went out, Germany went in and the US went everywhere, in large quantities, and stayed for good.*

Italian divas have had pride of place in the Cento anni fa section in previous years, but with Borelli retired and the genre petering out in 1919, it is time to turn west and take a look at a new firmament of stars. Fiercely independent

Alla Nazimova, an actress of immense talent and expressivity, born and trained in Russia, was maybe the only real diva of the goldene medine of the US, while both Mary McLaren and Ruth Stonehouse's persona were formed within the studio system. All three films presented here have been rediscovered in Europe: three representatives of the overwhelming export wave arriving from the US to Europe after the war.

Mariann Lewinsky

CREAKING STAIRS

USA, 1919 Regia: Rupert Julian

■ T. copia: *Les Marches qui craquent*. Sog.: Evelyn Campbell. Scen.: Rupert Julian. F.: Edward A. Kull. Int.: Mary MacLaren ('Dearie' Lane), Herbert Prior (Mark Winfield), Jack Mulhall (Fred Millard), Lucretia Harris (Elsie). Prod.: Universal Film Manufacturing Company ■ 35mm. L.: 217 m. D.: 10' a 20f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

Sembra che questo sia il solo rullo (su sei) sopravvissuto di *Creaking Stairs* di Rupert Julian. È il nitido frammento di un mistero con Mary McLaren (attrice di culto per chi conosce la sua intensa performance in *Shoes* di Lois Weber) e i dieci minuti di suspense, paura e occultamento d'un cadavere, con il loro tocco sorprendentemente hitchcockiano, sono forse ancora più godibili senza sapere quel che succede prima e dopo. La produzione Universal dei tardi anni Dieci ebbe larga diffusione in Europa, come provano le tante copie uniche e i frammenti rinvenuti negli archivi di Parigi, Amsterdam e Stoccolma.

Mariann Lewinsky

This seems to be the only reel out of six to have survived from the Creaking Stairs by Rupert Julian. It is a neat fragment of a mystery movie starring Mary McLaren (a cult actress for those who know her compelling performance in Shoes by Lois Weber, 1916) and these ten minutes of suspense, fear and the disposal of a body with a surprisingly Hitchcockian touch are all the more enjoyable without the long narrative that came before and after. Universal films of the late 1910s were a great success in Europe, as the many unique prints and fragments that have turned up in the archives of Paris, Amsterdam and Stockholm prove.

Mariann Lewinsky



Rosalind at Redgate

ROSALIND AT REDGATE

USA, 1919 Regia: Ruth Stonehouse

■ Sog.: dal romanzo omonimo (1907) di Meredith M. Nicholson. Scen.: Giles Warren. Int.: Ruth Stonehouse (Rosalind), Lawrence Peyton, Claire McDowell, Martha Mattox. Prod.: Universal Film Manufacturing Company ■ 35mm. L.: 500 m [incompleto]. D.: 25' Imbibito / *Tinted*. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Restaurato nel 2019 da Svenska Filminstitutet a partire da una copia nitrato bianco e nero e imbibito / *Restore in 2019 by Svenska Filminstitutet from a b/w and tinted nitrate print*

Nata a Denver, Colorado, nel 1892, Ruth Stonehouse si trasferì con la madre a Chicago negli anni dell'adolescenza e fece amicizia con Gertrud Spoor, figlia di quel Georg Spoor che aveva fondato con Gilbert M. Anderson ('Bronco Bill') la Essanay nel 1907. Nel 1910 Stonehouse entrò alla Essanay, dove interpretò ruoli sia comici che drammatici, come *The Gilded Cage* (1915). Nel 1916 passò alla Universal Film Manufacturing Company, dove le fu presto offerta la possibilità di dirigere *Puppy Love* (1917), il primo di una serie di cortometraggi che sceneggiò, diresse e interpretò nel ruolo della protagonista, Mary Ann Kelly.

Un interessante articolo intitolato *The Directing Microbe* e pubblicato su *Moving Picture Stories* (13 aprile 1917) descrive l'esordio alla regia della "piccola brillante attrice". L'articolo paragona l'ambizione della regia a un microbo che ha iniziato a contagiare varie figure impegnate a tutti i livelli della produzione cinematografica. Sottolineando quando sia "incredibile" che un'attrice come Stonehouse possa essere "così brava a dominare una banda di attori impetuosi", l'articolo suggerisce come l'ingresso delle donne nella regia sia una minaccia agli "uomini che hanno passato una vita a perfezionare la loro arte". Dopo una serie di regie per la Universal, nel 1916 Stonehouse recitò in un film della Triangle, ma fece presto ritorno alla Universal, che in una pubblicità così la presentava: "Ruth Stonehouse, autrice, regista e attrice delle seguenti produzioni: *Mary Ann Series*, *Rosalind at Redgate*, *Dorothy Dares*, *Tacky Sue*, *Little Miss Moonshine*, *A Loveable Thief*. Oggi in una serie di commedie in cinque rulli, tra cui *The First Assistant Wife*".

Interrogata sulle sue ambizioni in un'intervista del "Motion Picture Magazine" (febbraio 1919), Stonehouse rispose: "Be', naturalmente voglio es-

sere un'attrice famosa... per un po'... ma poi voglio diventare una regista, una produttrice; voglio occuparmi della parte materiale del cinema, che poi è anche la sua parte artistica".

Ma *Rosalind at Redgate* era destinato a essere la sua ultima regia e l'unico di tutti i suoi film a conservarsi (in parte). Ruth Stonehouse si ritirò nel 1928 dopo aver recitato in quasi duecento film. Era una cuoca molto apprezzata (in particolare per il suo soufflé d'asparagi) e una zelante giardiniera.

(La maggior parte delle informazioni di questa scheda proviene dal libro di Steve Massa *Slapstick Divas* e dalla voce redatta da Michelle Koerber per il Women Film Pioneers Project. A loro va la mia riconoscenza)

Mariann Lewinsky

Born in Denver, Colorado in 1892, Ruth Stonehouse moved with her mother to Chicago as a teenager and became friends with Gertrud Spoor, daughter of George Spoor who had launched Essanay with Gilbert M. Anderson ('Bronco Bill') in 1907. Stonehouse joined Essanay in 1910, acting in both dramas – such as The Gilded Cage (1915) – and comedies. In 1916, she moved from Essanay to Universal Film Manufacturing Compa-



ny, where she was soon given the opportunity to direct *Puppy Love* (1917). This was the first of a series of shorts, which she wrote, directed and starred in as the lead character Mary Ann Kelly. A fascinating article, *The Directing Microbe*, published in "Moving Picture Stories" (April 13th 1917) highlights the entrance of the "bright little actress" into filmmaking. The article figures the desire to direct as an infectious microbe that has begun to attack individuals involved in film production at every level. Emphasising how "incredible" it is that an actress such as Stonehouse can "be so masterful as to dominate a band of fiery photoplayers", the article goes on to suggest that the entrance of women into directing is a threat to "men who have spent a lifetime perfecting their art". After a series of directorial projects with that studio in 1916 Stonehouse starred in a Triangle production, but soon returned to Universal. One Universal advert read: "Ruth Stonehouse, Authoress, Directress and Featured Player of the following productions: Mary Ann Series, Rosalind at Redgate, Dorothy Dares, Tacky Sue, Little Miss Moonshine, A Loveable Thief. Now being starred in a series of five-reel comedy dramas including 'The First Assistant Wife'". Asked about her ambitions in a "Motion Picture Magazine" interview (February 1919) Ruth Stonehouse replied: "Well, of course I do want to be a star... for a while... but eventually I want to be a directress, a producer; I want to be in the business end of it, that is, at the same time, the artistic end of it". But Rosalind at Redgate would be her last film as a director – and the only one of all her films that has (partly) survived. Stonehouse retired in 1928 after having acted in about 200 films. She was much appreciated as a cook (especially of asparagus soufflé) and a dedicated gardener. Grateful acknowledgement: most of the information in this note has been sourced from Steve Massa's book *Slapstick Divas* and from Michelle Koerber's entry on Stonehouse at the Women Film Pioneers Project.

Mariann Lewinsky

THE RED LANTERN

USA, 1919 Regia: Albert Capellani

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Edith Wherry. Scen.: June Mathis, Albert Capellani. F.: Tony Gaudio. Int.: Alla Nazimova (Mahlee/Blanche Sackville), Frank Currier (Philip Sackville), Noah Beery (Sam Wang) Yukio Ao Yama, Edward J. Connelly, Darrell Foss. Prod.: Metro Pictures Corporation ■ 35mm. L.: 1731 m. D.: 84' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cinémathèque royale de Belgique ■ Restaurato da Cinémathèque Royale de Belgique a partire da una copia nitrato conservata presso Gosfilmofond. / Restored by Cinémathèque Royale de Belgique from a nitrate print preserved at Gosfilmofond

Come attrice e regista di teatro Alla Nazimova ha fatto conoscere il moderno e realistico teatro europeo negli Stati Uniti e, come grandiosa interprete di Nora, Hedda Gabler e di tanti altri personaggi femminili di Ibsen, Schnitzler e Čechov, era pressoché inarrivabile. Nel 1918 stipulò un contratto con la Metro con condizioni da top star: 13.000 dollari a settimana, libera scelta delle sceneggiature e dei registi, prosecuzione senza vincoli dell'attività teatrale" (Vittorio Martinelli, *Le dive del silenzio*, 2001). Martinelli ritiene che i tre film girati in collaborazione con Capellani siano i migliori della Nazimova: in *Eye for Eye* (L'occidente, 1918) recita la parte di Hassouna, figlia di uno sceicco del deserto; in *Out of the Fog* (1919) è una ragazza cresciuta dallo zio e relegata all'interno di un faro, lontana da ogni contatto umano. In *The Red Lantern* interpreta il doppio ruolo della cinese mezzosangue Mahlee e della sua bianca sorella Blanche Sackville. Il film è ambientato nella Cina degli anni 1900-1901, durante la Rivolta dei Boxers, condotta da milizie cinesi appoggiate dal governo contro l'influenza coloniale delle potenze europee, Stati Uniti e Giappone. Mahlee si innamora del giovane americano Templeton, che preferisce però sua sorella

bianca Blanche. Il film sottolinea l'insensibilità e il disprezzo con cui Mahlee viene respinta dai bianchi, conoscenti e parenti. Mahlee cercherà un appoggio sull'altro fronte, dai cinesi, dove verrà tuttavia strumentalizzata dai ribelli. Ritournerà incarnata nella dea della Lanterna Rossa e inciterà alla battaglia contro gli stranieri. La rivolta fallirà, l'uomo che amava morirà e lei si toglierà la vita.

Mariann Lewinsky

*As stage actress and director, Alla Nazimova was a great promoter of modern, realistic European theatre in the USA: her performances as Nora, Hedda Gabler and other characters in plays by Ibsen, Schnitzler and Chekhov were unrivalled. In 1918 she signed a contract with Metro, with top star terms: \$13,000 a week, her own choice of scripts and directors, no restriction on her theatrical activity (Vittorio Martinelli, *Le dive del silenzio*, 2001, p. 196). Martinelli considers the three films Nazimova made with Albert Capellani to be her best. In *Eye for an Eye* (1918) she plays Hassouna, the daughter of a desert sheikh, in *Out of the Fog* (1919) a girl who is brought up by her uncle in a lighthouse and isolated from all human contact.*

In Red Lantern she takes the dual role of the half-Chinese Mahlee and her white sister Blanche Sackville. Red Lantern takes place in China in 1900-1901, during the Boxer Rebellion, led by Chinese militias and supported by the Chinese government, against the American, European and Japanese colonial powers. It ended with the defeat of China. Mahlee falls in love with the young American, Templeton, who prefers her white sister, Blanche. The film forcefully expresses society's unfeeling attitude to Mahlee and the obvious contempt with which her white friends and relatives reject her. She goes over to the other side, to the Chinese, where she is exploited by the rebels: she appears as the incarnation of the goddess of the Red Lantern and incites the Chinese to rise up against the foreigners. The rebellion fails, the man she has loved dies, and she takes her own life.

Mariann Lewinsky

CAPITOLO 5: CINEMA INDIPENDENTE CHAPTER 5: INDEPENDENT CINEMA

L'espressione 'cinema indipendente' non viene usata spesso per la produzione degli anni Dieci. Solitamente si cita la United Artists, che fu fondata proprio nel 1919. Non c'è dubbio che questa compagnia abbia rappresentato una svolta fondamentale nel processo che avrebbe portato i registi a ottenere un maggiore controllo sulle scelte creative. Ma possiamo parlare di vero cinema indipendente per una società di produzione fondata da quattro dei più grandi nomi di Hollywood?

Il 'cinema indipendente' che presentiamo in questo capitolo è una cosa diversa: mostriamo infatti film di paesi che nel 1919 non si trovavano al centro della scena cinematografica. Ciò nonostante, in alcune di queste nazioni esisteva una forma di industria (per esempio l'UFA in Germania) con tanto di registi a libro paga. Nel 1919 per i nuovi arrivati era già difficile farsi strada nell'industria cinematografica locale. Ed era altrettanto difficile far passare certe tematiche, come la critica della religione (è il caso di *Die Teufelskirche*, della società di produzione Lucifer Film, che vi raccomandiamo caldamente pur non figurando in questo programma). Fu così che i registi e i loro sodali furono costretti a mettersi in proprio fondando piccole compagnie in grado di dare corpo alle loro ambizioni artistiche. Il più delle volte i 'film indipendenti' dispegnavano di un budget limitato che rendeva necessario girare in esterni. Perciò quei film sono ricchi di dettagli realistici e quotidiani, e ci offrono una visione del mondo nel 1919 molto più di quanto possano fare le grandi produzioni girate in teatro di posa. I registi erano poi maggiormente disposti a rischiare e a esplorare nuovi territori artistici (è il caso del nudo in *Back to God's Country*). Furono rare le

occasioni in cui questi film (che non potevano contare su una vera e propria struttura distributiva) godettero di un'ampia circolazione. Inoltre le società indipendenti avevano generalmente vita breve. Malgrado tutto ciò, queste iniziative introdussero una maggiore varietà nel mondo del cinema e permisero a paesi come il Canada e la Norvegia di affermare più saldamente la propria presenza sulla scena cinematografica internazionale.

Karl Wratschko

It is not very common to use the term independent cinema in relation to filmmaking of the 1910s. Most often United Artists is named, which was – surprise, surprise – formed in 1919. Without a doubt this company was a milestone in the process of giving filmmakers more control over creative decisions. But was it really independent cinema, when four well-established film artists set up a production company?

*What we present in this chapter as independent cinema is a different case: we are showing films from countries that were not the key players in silent film production in 1919. Nevertheless there was still a kind of film industry (like UFA in Germany) in some of these countries, and a stock of resident directors. In 1919 it was already becoming hard for new talent to enter the local film industry. The same problem appeared when someone tried to make films on difficult or unusual topics, such as criticising religion (e.g. *Die Teufelskirche* from the production company Lucifer Film, which is not in the programme, but highly recommended). So filmmakers and their allies were forced to form their own small companies to realise their artistic visions. Most of the time independent films were obliged to work with a limited budget, which of-*

*ten meant shooting outdoors. In those movies actors are recorded on location in a frame filled with natural details and snippets from daily life. These films can give us a more valuable view into the world of 1919 than most productions by major studios. Filmmakers were also able to take more risks and explore new artistic territory (such as the use of nudity in *Back to God's Country*). Distribution was also difficult, and it was rare for independent films to have a wide release. Additionally most of these independent companies only lasted for a short time. Despite all of that, the initiatives of independent filmmakers brought a wider diversity to the film world and placed countries such as Canada and Norway more firmly on the map of movie production.*

Karl Wratschko

BACK TO GOD'S COUNTRY

Canada, 1919 Regia: David Hartford

■ T. it.: *Il ritorno al paradiso terrestre*. Sog.: dal racconto *Wapi, the Walrus* (1918) di James Oliver Curwood. Scen.: Nell Shipman, David Hartford. F.: Dal Clawson, Joseph Walker. M.: Cyril Gardner. Int.: Nell Shipman (Dolores LeBeau), Charles Arling ('Sealskin' Blake), Wheeler Oakman (Peter Burke), Wellington A. Playter (capitano Rydal). Prod.: Shipman-Curwood Producing Company ■ 35mm. L: 1497 m. D: 73' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: National Archives of Canada ■ Restaurato da Library and Archives of Canada a partire da due copie 35mm provenienti da American Film Institute e dalla collezione privata di J.D. Cunningham / Restored by Library and Archives of Canada from two 35mm prints from American Film Institute and the private collection of J.D. Cunningham



Back to God's Country

Back to God's Country è la versione cinematografica di un racconto d'avventura di James Oliver Curwood ambientato nelle terre selvagge. Ad adattarlo per lo schermo fu l'attrice principale, Nell Shipman, che era anche un'affermata sceneggiatrice. Per produrlo fu fondata la Shipman-Curwood Producing Company, nella quale il marito di Nell, Ernest Shipman, ricopriva le mansioni di amministratore e di responsabile delle vendite. Nell Shipman scelse personalmente il direttore della fotografia, il regista e il cast, ma in seguito a divergenze con Curwood si ritirò dalla società prima che il montaggio del film fosse completato. Di conseguenza, sulla copia del film

e nel materiale pubblicitario figurava solo come attrice senza che si facesse cenno ai suoi altri contributi professionali. Nell Shipman si separò anche dal marito, che continuò a lavorare con Curwood nella nuova compagnia Curwood-Carver Productions, nome che figura sulle copie di distribuzione del film e sul materiale stampato.

Il film fu campione internazionale di incassi, ma a quanto risulta Shipman non beneficiò dei profitti. Ciò che guadagnò fu la consapevolezza che le scene di vita animale elevavano il melodramma avventuroso al di sopra della media, intuizione che avrebbe ispirato molti dei suoi film successivi. In *Back to God's Country* ci compaiono

più di una decina di animali, tra cui un procione e un gufo, un alano, un cucciolo d'orso e un orso adulto. Non sono semplici oggetti di scena silvestri: ciascuno di essi svolge un ruolo narrativo più o meno importante. Il procione e il gufo accolgono il nuovo innamorato di Dolores, il cucciolo d'orso "ruba la scena" (parole di Shipman) e l'orso adulto ridicolizza il cattivo dalle brame voyeuristiche. Il ruolo più consistente spetta al cane, che come la ragazza subisce l'assalto del cattivo (anzi, dei cattivi). Il legame tra umano e animale ispira al cane e alla ragazza appassionanti atti d'eroismo.

Annette Förster



Historien om en gut

Back to God's Country is an adaptation of a wilderness adventure tale by James Oliver Curwood. The short story was reworked into a scenario for a feature-length film by the lead actress, Nell Shipman, who was also an established scriptwriter. For the production, the Shipman-Curwood Producing Company was incorporated, in which Nell's husband Ernest Shipman acted as the business manager and sales agent. Nell Shipman herself selected the cinematographer, director and cast. After a disagreement with Curwood, Nell Shipman withdrew from the company before the editing of the film was finished. The result was that on the print and in advertisements she was only credited as the actress, not for her other professional input. Nell Shipman also split with her husband, who continued working with Curwood for his new company, Curwood-Carver Productions. This explains why this company's name came to figure prominently on the release prints and in the press.

The film was an international box-office success, but Shipman seems not to have shared in the profit. What she instead

gathered from the experience, was the realisation that animal scenes elevated the adventure melodrama – an idea that would inform many of her subsequent films. Back to God's Country contains scenes with over a dozen different species, including a raccoon and an owl, a Great Dane, a cub and an adult bear. They are not simply sylvan props, but each plays a role in the narrative. The raccoon and the owl welcome Dolores' new lover, the cub bear goes about "scene stealing" (Shipman's words) and the adult bear makes the voyeuristic villain look ridiculous. The largest role is for the dog who, like the girl, is assaulted by the villain(s). This inter-species bonding inspires both dog and girl to captivating heroism.

Annette Förster

HISTORIEN OM EN GUT

Norvegia, 1919

Regia: Peter Lykke-Seest

■ T. int.: *The Story of a Boy*. Scen.: Peter Lykke-Seest. F.: Carl Alex Söderström. Int.: Esben Lykke-Seest (Esben), Hans

Hedemark (il nostromo), Emil Schibbye (il capitano del Bella Rosa), Arthur Barking (il poliziotto), Lila Lykke-Seest (la madre di Esben). Prod.: Christiania Film Co. ■ 35mm. L.: 987 m (incompleto / incomplete). D.: 54' a 16 f/s. Bn. Didascalie norvegesi / Norwegian intertitles ■ Da: Nasjonalbiblioteket – National Library of Norway ■ Restaurato da Nasjonalbiblioteket a partire da una copia nitrato conservata da Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny / Restored by Nasjonalbiblioteket from a nitrate print preserved by Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny

Historien om en gut fu girato durante l'estate del 1918 e proiettato per la prima volta in Norvegia nell'aprile del 1919. Il regista e produttore Peter Lykke-Seest (1868-1948) era un famoso scrittore norvegese che aveva esordito con una raccolta di poesie nel 1896 per poi cimentarsi in vari generi letterari. All'inizio degli anni Dieci cominciò a scrivere sceneggiature, soprattutto per le maggiori compagnie cinematografiche di Svezia e Danimarca. Da alcune di esse trassero i loro film i grandi registi svedesi Victor Sjöström e Mauritz Stiller. Nel 1916 Lykke-Seest fondò la prima casa di produzione norvegese, la Christiania Film Co. Primo e unico produttore norvegese prima del 1935, costruì anche i propri teatri di posa a Oslo. Negli anni compresi tra il 1916 e il 1919 produsse e in parte diresse nove lungometraggi e alcuni cortometraggi documentari. Nel 1919 smise di produrre e di dirigere e tornò a dedicarsi alla scrittura.

Historien om en gut è il suo unico lungometraggio a essersi conservato. Fu uno dei tre film prodotti dalla compagnia ad avere un ragazzino come personaggio principale. Il figlio del regista, Esben, che nel 1918 aveva tredici anni, interpreta il ruolo del protagonista ingiustamente accusato di aver rubato l'orologio del suo insegnante: a causa di ciò il ragazzo decide di scappare sia da scuola che da casa. Nella sua odissea incontra tante per-



La Fête espagnole

sone e vive molte situazioni pericolose prima di fare ritorno in seno alla famiglia sano e salvo. Il film ebbe una distribuzione limitata al di fuori della Norvegia, e una sua copia fu rinvenuta molti anni dopo in Cecoslovacchia. Anche se oggi appare quasi completo e la storia è facile da seguire, manca probabilmente una parte, corrispondente a un terzo o un quarto del film. Non abbiamo informazioni sulle scene mancanti e sullo sviluppo della storia nella versione che fu proiettata per la prima volta nel 1919.

Øivind Hanche

Historien om en gut was filmed during the summer of 1918 and premiered in Norway in April 1919. The director and producer Peter Lykke-Seest (1868-1948) was a well-known Norwegian author who had written books in various genres since making his debut with a collection of poetry in 1896. At the beginning of the 1910s he started to write film scripts, mainly for the larger film companies in Sweden and Denmark. Some of his manuscripts were filmed by the leading Swedish directors Victor Sjöström and

Mauritz Stiller. In 1916 Lykke-Seest established his own film company, Christiania Film Co., in Norway. As the first and only Norwegian film producer prior to 1935 he also built his own studio in Oslo. During the years from 1916 to 1919 he produced and partly directed nine feature films and some short documentaries. After he ceased producing and directing films in 1919, he returned to writing books.

Historien om en gut is the only of his feature films that still exists. It was one of three films made by the company to feature a child as the main character. The director's son Esben, who was 13 years old in 1918, plays the leading role of a boy who is falsely accused of stealing his teacher's watch. Subsequently, he decides to run away both from school and from home. On his travels he meets a lot of people and experiences many dangerous situations before he can return safely home. The film reached a limited distribution outside Norway, and a copy of the film was found many years later in Czechoslovakia. Even though the film looks almost complete today and the story is easy to follow, between a third and

a quarter of it is probably still missing. There is no further information available about the missing scenes and how the story originally developed when the film premiered in 1919.

Øivind Hanche

LA FÊTE ESPAGNOLE

Francia, 1919 Regia: Germaine Dulac

■ T. int.: *Spanish Fiesta*. Scen.: Louis Delluc. F.: Paul Parguel. Scgf.: Gaston David. Int.: Ève Francis (Soledad), Gaston Modot (il regista), Jean Toulout (Miguélan), Robert Delsol (Juanito), Anna Gay (la vecchia Paguén). Prod.: Louis Nalpas per Les Films Louis Nalpas ■ 35mm. L.: 171 m (frammento). D.: 8' a 18f/s ■ Da: Cinémathèque française

La Fête espagnole è un film d'atmosfera. Più che sulla trama, l'attenzione si concentra sui luoghi, i paesaggi, i gesti e i volti, che producono le emozioni più contrastanti. È un dipinto vivace e concreto elaborato con tocchi e impressioni. Le rare immagini che restano del film si rivelano tanto più singolari, ipnotiche e poetiche in quanto sono gli unici frammenti di questa tragedia malinconica. Soledad è una donna violentemente passionale e nostalgica che annega la noia nella seduzione. Abbandonandosi sensualmente tra le braccia di Juanito, trascina con indifferenza e disprezzo i suoi due pretendenti in una lotta brutale e funesta.

Del film non resta che un frammento in bianco e nero, senza didascalie, di 171 metri (dei 1671 metri originari), preservato nel 1948 a partire da un frammento di negativo nitrato e stampato nel 1970 a partire dal controtipo preservato. Ad oggi, si tratta dell'unico elemento noto e conservato.

Samantha Leroy

Dalla collaborazione Dulac-Delluc è nato un film senza precedenti, un film che non si può descrivere. Bisogna ve-

derlo per capire l'importanza di questa collaborazione e dell'arte musicale del montaggio di Dulac. La sua unità è data dalla molteplicità delle inquadrature, ancora molto semplici e prive di angolazioni ricercate. Si susseguono con rapida cadenza, scorrono senza indugiare. A emozionare è il modo di tornare su certi *leitmotiv* senza darlo a vedere, di isolare e di circondare i personaggi con una corrida, con un paesaggio, con coppie di ballerini con funzione di contrappunto o a rinforzo dei protagonisti.

Henri Langlois

La Fête espagnole is a quintessentially atmospheric film. The places and landscapes, the gestures and faces are the thing that counts, stirring a wider palette of emotions than the storyline. The way they are depicted through details

and impressions is exceptionally lively and specific. Indeed, these few surviving images are all the more striking, all the more haunting and poetic for being the last scraps of what was once a mournful tragedy. Soledad is fiery and passionate and full of nostalgia: she deals with her boredom by seducing men and by giving herself up entirely to Juanito. Contemptuously, or perhaps out of mere indifference, she provokes her admirers to brutal, to lethal combat.

All that remains of this production is a short black-and-white fragment without intertitles (171 metres of the original length of 1,671 metres), conserved in 1948 from a fragment of the original nitrate negative. In 1970, a print was struck from this duplicate negative. No other element is known to exist.

Samantha Leroy

Working in conjunction, Dulac and Delluc produced a piece unlike any other, a film almost impossible to describe. You have to see it to understand how much it owes to the combination of their talents and especially to Germaine Dulac's musical editing: the whole emerges from a dizzying quantity of shots, but the angles themselves are unfussy; they fly by; they never pause. And this is what does it: the discreet repetition of some of the leitmotifs, the way in which some of the characters stand out and others come framed by a bullfight, a landscape or a couple of dancers, designed to stand either in contrast to, or on the contrary in support of the protagonists to heighten emotion.

Henri Langlois

CAPITOLO 6: RIVOLUZIONE! CHAPTER 6: REVOLUTION!

Il 1919 fu uno degli anni più rivoluzionari del Ventesimo secolo. I fermenti insurrezionali agitarono molti paesi europei, e anche l'Egitto. Il caos seguito alla Prima guerra mondiale, il crollo degli imperi e la nascita di vari stati nazionali sfociarono in lunghe lotte per il potere politico. In molte nazioni i comunisti e gli anarchici capirono che era il momento ideale per realizzare la 'rivoluzione mondiale'. Gli eventi del 1917 in Russia avevano dimostrato alla classe operaia che era possibile rovesciare il capitalismo, e i sovietici sostennero gruppi rivoluzionari in varie parti d'Europa. In Germania, Austria, Ungheria e Italia le lotte politiche erano iniziate già nel 1918. Nel 1919 gli scontri si fecero più violenti causando molte vittime. Alla lunga, nonostante qualche parziale affermazione, tutti i movimenti rivoluzionari dell'estrema sinistra fallirono, e in Ungheria e in

Italia le sconfitte prepararono l'ascesa del fascismo.

Negli archivi cinematografici troviamo una grande varietà di materiali su quegli eventi: ci sono cortometraggi di propaganda come *Waarschuwing Tegen de Revolutie*, che mettono in guardia contro i mali del comunismo. Dall'Ungheria, dove i comunisti guidati da Béla Kun proclamarono la Repubblica sovietica, arriva un poetico cortometraggio filo-comunista di Mihály Kertész (destinato a diventare famoso come Michael Curtiz). In Germania troviamo alcuni notiziari che documentano i sanguinosi scontri a Berlino tra rivoluzionari e governo e un breve servizio sul funerale di Rosa Luxemburg. Nel frattempo la Russia sovietica conquistava Kiev, e un film tedesco di propaganda anticomunista conservato al Bundesarchiv mostra la brutalità dei bolscevichi rivelando

un'amara verità ma ignorando il fatto che in Europa durante i tumulti rivoluzionari nessuna parte si mantenne al di sopra delle critiche. C'è senz'altro una ragione per il celebre detto "solo la verità è rivoluzionaria!".

Karl Wratschko

1919 was one of the most revolutionary years in the 20th century. In this year there was revolutionary activity in many different countries of Europe, as well as in Egypt. The chaos after the First World War, the fall of empires and the formation of several new nations led to long-winded struggles for political power. In many countries, communists and anarchists understood that it was the ideal moment to realise the 'world revolution'. The events of 1917 in Russia had shown the working class that it was possible to overturn capitalism completely and the Soviets supported

revolutionary groups across Europe. In Germany, Austria, Hungary and Italy political struggles had already started during 1918. The fighting continued in earnest in 1919, incurring many deaths and achieving measure of victory the revolutionaries. However, in the long run all revolutionary activities from the far left in 1919 would fail. In Hungary and Italy the losses led to the fascists taking power just a short time later.

In film archives we find a large variety of artefacts from these political incidents. For example, there are short propaganda movies such as *Waarschuwing Tegen de Revolutie*, which warn the people of the evil of communism. In Hungary, where communists led by Béla Kun proclaimed the Hungarian Soviet Republic, we have a poetic pro-communist short film by Mihály Kertész (later to be famous under his own name and as Michael Curtiz). From Germany we have newsreels that document the bloody fights in Berlin between revolutionaries and the government as well as a short report on the funeral of the important revolutionary Rosa Luxemburg. Meanwhile Soviet-Russia conquered Kiev and an anti-communist propaganda film from the Bundesarchiv shows the crucial role played by the bolsheviks. Beyond doubt the film shows a bitter truth, but it also forgets that no party in Europe during revolutionary struggles was above criticism. There is certainly a reason for the famous quote: "Only the truth is revolutionary!"

Karl Wratschko



Jön Az Öcsém

JÖN AZ ÖCSÉM

Ungheria, 1919

Regia: Mihály Kertész [Michael Curtiz]

■ T. int.: *My Brother Is Coming*. Sog.: da una poema di Antal Farkas. Scen.: Iván Siklósi. Int.: Oszkár [Oscar] Beregi (il fratello minore), József Kürthy (il fratello maggiore), Ilonka Kovács [Lucy Doraine] (la donna), Ferenc Szécsi (il bambino). Prod.: Phönix Filmgyár Rt. ■ 35mm. L.: 227 m. D.: 11' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie ungheresi / *Hungarian*

intertitles ■ Da: Hungarian National Film Fund - Magyar Nemzeti Filmarchívum ■ Restaurato da Hungarian National Film Fund a partire da una copia nitrato / *Restored by Hungarian National Film Fund from a nitrate print*

Nel 1999, quando questa copia fu restaurata, *Jön Az Öcsém* era l'unico film ungherese completo di Mihály Kertész nelle collezioni del Magyar Nemzeti Filmarchívum. (Nel frattempo sono

stati ritrovati altri due Curtiz ungheresi: *A tolonc* / *The Undesirable* del 1914 e *Az utolsó hajnal* / *The Last Dawn* del 1917).

Questo cortometraggio propagandistico, uscito appena due settimane dopo la proclamazione della seconda repubblica comunista al mondo, era l'adattamento di un poema rivoluzionario i cui versi scritti in rosso si alternano alle immagini. Il 'fratello' atteso dalla famiglia che vive in un tipico

ambiente operaio è un soldato che combatteva al fronte e che, dopo essere stato ferito e catturato, è evaso ed è diventato un rivoluzionario. Lo slogan politico "Proletari di tutto il mondo, unitevi!" appare come una visione su una parete del carcere. Le belle immagini della bandiera sventolata dal giovane rivoluzionario sono l'elemento ricorrente della coreografia (come in *Fényes szelek / Venti lucenti*, di Jancsó cinquant'anni dopo). Particolare significato riveste la direzione e la natura del movimento: i soldati arrancano pesantemente nelle scene di battaglia colorate di rosso, mentre i rivoluzionari avanzano irresistibili come un fiume in piena. L'ultima scena, in cui il protagonista che ormai vive in un palazzo assiste dalla finestra alla marcia della folla rivoluzionaria, allude anche alla posizione politica di Kertész, che pur essendo membro della Commissione artistica rimase un outsider. Lui era il maestro della fabbrica dei sogni, e la politica artistica del nuovo regime era contraria ai 'film di stampo borghese'. Così il regista partì per Vienna durante la rivoluzione e ricevette un'offerta da Sascha Kolowrat. Dopo il fallimento della dittatura comunista il film fu confiscato e si conservò negli archivi della polizia.

Gyöngyi Balogh

The restored print was made in 1999 when this film was the only complete Hungarian film of Mihály Kertész in the collection of the Magyar Nemzeti Filmarchívum. (In the years since then two of his Hungarian silent films: A tolong / The Undesirable, 1914, and Az utolsó hajnal / The Last Dawn, 1917, have been found).

This short agitprop film released barely two weeks after the proclamation of the world's second communist republic is an adaptation of a revolutionary poem, whose lines appear, written in red, among the sequences. The 'brother' missed by his family in a typical working-class milieu is a soldier fighting on the front. He is wounded and captured,

but after escaping from prison, he becomes a revolutionary. The political slogan "Proletariat of the world, unite!" appears as a vision on the prison wall. The attractive flag-waving is a recurring element of the choreography (as in Miklós Jancsó's Fényes szelek / The Confrontation, 50 years later). The directions of movement have a special meaning: the people are moving upwards ponderously in the red-tinted battle scenes, but they are moving downward, irresistibly, like a flood, in the revolutionary scenes. The final scene in which the revolutionist now living in a palace is looking at the revolutionary crowd marching in the street like an outsider also refers to Kertész's political attitude. Despite being an elected member of the Art Committee Kertész was an outsider as well. He was the master of dream-factory type movie and the art policy of the new regime was against the 'bourgeois-style films' so he went to Vienna during the revolution when he received an offer from Sascha Kolowrat. After the breakdown of the communist dictatorship, the film was confiscated and has survived in the police archive.

Gyöngyi Balogh

WAARSCHUWING TEGEN DE REVOLUTIE

Paesi Bassi, 1919

■ T. int.: *Warning About the Revolution*. Prod.: Neerlandia Film Onderneming ■ DCP. D: 3'. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE Filmmuseum ■ Restaurato in 2K nel 2012 da EYE a partire da un duplicato fine grain / Restored in 2K in 2012 by EYE from a fine grain duplicate

Nel 1919 l'ondata rivoluzionaria si espande in tutta Europa. Sulla scia della Rivoluzione russa i partiti comunisti e di sinistra divennero molto attivi in tutto il continente. Per questa ragione, nei cinema dell'epoca venivano spesso proiettati film propagandistici contro la 'Rivoluzione socialista'. Negli archivi europei sono conservati molti

cortometraggi di questo tipo (mentre negli Stati Uniti il melodramma propagandistico *Bolshevism on Trial* assunse perfino la forma del lungometraggio). *Waarschuwing tegen de revolutie* fu proiettato nelle sale olandesi nel maggio del 1919. Il cortometraggio, che si compone interamente di testo scritto, mette in guardia il pubblico contro tutti i problemi che accompagnano le rivoluzioni. *Waarschuwing tegen de revolutie* tenta di suggerire un'alternativa argomentando a favore delle riforme pacifiche e contro l'anarchia.

Karl Wratschko

*During the year 1919 revolutionary activity took place throughout Europe, as leftwing and communist parties were galvanised following the Russian Revolution of 1917. Therefore propaganda films warning against a 'socialist revolution' were often shown in the cinemas of that time. Today one can find many short supporting films with this propagandist concern in European archives (the US even made a feature-length propagandistic melodrama called *Bolshevism on Trial*). *Waarschuwing tegen de revolutie* was screened in cinemas in the Netherlands in May 1919, and consists entirely of written text, which warns the audience of all the worries that come hand-in-hand with a revolution. *Waarschuwing tegen de revolutie* offers an alternative suggestion: it argues for peaceful reforms and the avoidance of anarchy.*

Karl Wratschko

[DIE BOLSCHEWISTISCHEN GREUEL VOM 21.8.1919 ODER KIEWS SCHRECKENSTAGE]

Germania, 1919

■ 35mm. L.: 287 m. D.: 12' a 20 f/s . Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Bundesarchiv

Kiev e Charkov nel 1919: corpi allineati in un cortile, cadaveri esumati,

il tutto sotto gli occhi di una folla di persone. Queste immagini sconvolgenti che risalgono ai primi giorni della rivoluzione socialista nei territori orientali dell'Europa non sono facili da digerire. Ritraggono i membri della Čeka pan-ucraina uccisi dai bolscevichi per mantenere il potere. Il film, il cui titolo originale non è noto, era un prodotto della propaganda antirivoluzionaria intenta a presentare una controstoria e a colpire e influenzare l'opinione pubblica in funzione antisovietica. Visto con gli occhi di oggi è ancora di grande impatto. Le devastazioni della guerra civile e gli scontri tra diversi gruppi politici vengono rappresentati attraverso le macabre immagini di cadaveri in vari stadi di decomposizione. Possiamo però anche goderci, più o meno a metà film, le rare immagini di un cosiddetto *agitpoezd*, vale a dire un treno agit-prop che doveva servire a diffondere il messaggio bolscevico.

Adelheid Heftberger

Kiev and Charkov in 1919: rows of dead bodies in a courtyard, exhumed corpses, while a crowd looks on. These deeply moving images from the early days of the Socialist revolution in eastern Europe are not easy to digest. They depict members of the All-Ukrainian Cheka who were killed by the Bolsheviks in order to maintain their power. The film, the original title of which is not known, was produced as anti-revolutionary propaganda dedicated to presenting a counter history, and was clearly made to impress and influence the audience against the Soviets. Seen today it still leaves a strong impression. The ravages of the civil war and the battles between different political groups are conveyed through the gruesome images of dead bodies in various states of decay. Viewers today can, however, enjoy the rare footage of a so-called agit-train with its onboard printing press used to help spread the Bolshevik message, which appears around the midpoint of the film.

Adelheid Heftberger

EXTRA-AUSGABE DER MESSTER-WOCHE

Germania, 1919

■ Prod.: Messter-Film GmbH ■ 35mm. L.: 120 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Bundesarchiv

Questo è un cinegiornale atipico. È un'edizione speciale (un supplemento) del cinegiornale tedesco *Messter-Woche*, uscita il 12 gennaio 1919. Quel giorno a Berlino giunse al culmine la 'rivolta di gennaio', anche detta 'rivolta spartachista'. Parte dei moti rivoluzionari postbellici in Germania, era essenzialmente una lotta di potere tra il moderato Partito socialdemocratico (SPD) di Friedrich Ebert e il radicale Partito comunista (KPD) di Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, che avevano fondato e guidato la Lega spartachista (Spartakusbund). Il supplemento mostra gli ultimi sviluppi della rivolta, che fu accompagnata da scontri armati a Berlino. Tali incidenti (presentati qui quasi in tempo reale, tanto da ricordare le moderne dirette televisive) si conclusero con la sconfitta degli spartachisti. Il 13 gennaio, il giorno successivo all'uscita del notiziario, il governo annunciò il ripristino della legge e dell'ordine pubblico in Germania.

Karl Wratschko

This is not a typical newsreel. It is a special edition (an extra) of the German newsreel Messter-Woche, which was released on the 12th January 1919. On this day the climax of the January uprising (also known as the Spartacist uprising) took place in Berlin. Part of the postwar revolutionary events in Germany, the uprising was primarily a power struggle between the moderate Social Democratic Party of Germany (SPD) led by Friedrich Ebert, and the radical communists of the Communist Party of Germany (KPD), led by Karl Liebknecht and Rosa Luxemburg, who had previously founded and led the Spartacist League (Spartakusbund). This extra newsreel reports on the final clashes of this revolt

in Berlin, which was accompanied by armed battles. These incidents (here presented nearly in 'real time' and therefore very similar to today's rolling news) resulted in the defeat of the uprising. On the 13th January, the day after the release of this newsreel, the government announced that law and order was once more established in Germany.

Karl Wratschko

MESSTER-WOCHE 25/1919

Germania, 1919

■ Prod.: Messter-Film GmbH ■ 35mm. L.: 189 m. D.: 9' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Bundesarchiv

Abbiamo deciso di mostrarvi un intero cinegiornale tedesco del 1919: il modo migliore per farvi capire come venivano presentate le notizie nei cinema tedeschi di cento anni fa. Questo cinegiornale Messter fu proiettato nell'estate del 1919. Abbiamo trovato particolarmente interessante le immagini del funerale di Rosa Luxemburg. Il 15 gennaio del 1919 l'influente rivoluzionaria fu assassinata assieme al sodale Karl Liebknecht dai paramilitari, che gettarono poi i loro corpi nel Landwehrkanal di Berlino. Al funerale, che si tenne nel gennaio del 1919 in un cimitero berlinese, era stata sepolta una bara vuota. Il corpo di Rosa Luxemburg fu trovato solo il 31 maggio. Il 'vero' funerale, quello mostrato nel servizio d'attualità, si svolse il 16 giugno del 1919. C'è qualcosa di molto inquietante in questo cinegiornale. Oltre al funerale, tutti gli altri servizi riguardano fatti più o meno banali: nuotatori nel Wannsee, una partita di calcio, un torneo di tennis, una splendida forra in Svizzera, tiro al piattello a Berlino, una partita di hockey femminile, i tram berlinesi. C'è solo un altro servizio serio, che riguarda una nuova cura per la tubercolosi. Il filmato su Rosa Luxemburg sembra completamente fuori posto tra le altre notizie dell'ultim'ora. Si ha la sensazione che

sia stato messo lì intenzionalmente, per mostrare quanto insignificanti fossero questa donna e le sue idee.

Karl Wratschko

We have decided to show one entire German newsreel from the year 1919. This will give you a valuable insight into the way the news was presented in German movie theatres 100 years ago. This newsreel from Messter was shown in Germany cinemas in the summer of 1919. One report on the funeral of Rosa Luxemburg especially piqued our interest. On 15th January

1919 vigilantes murdered the famous and influential revolutionary Rosa Luxemburg together with her associate Karl Liebknecht. After the assassinations their corpses were thrown in the Landwehrkanal (a canal) in Berlin. At the end of January, an empty coffin for Luxemburg had been buried in a cemetery in Berlin. Luxemburg's body was not found until 31st May. Her real funeral, which is shown in this newsreel, took place on 16th June 1919. There is something very haunting about this newsreel. Aside from the funeral, all the reports are more or less banalities. We

see scenes of bathing in the Wannsee, a soccer game, a tennis championship, a report showing a beautiful gorge in Switzerland, trap shooting in Berlin, a women's hockey game and a story about Berlin's trams plus one other serious report about a new treatment for tuberculosis. The report on Rosa Luxemburg seems completely displaced among this other 'breaking news'. One gets the feeling that it was placed there with an intention: to show how unimportant this woman and her ideas were.

Karl Wratschko

CAPITOLO 7: NATURA, RISATE, SCIENZA CHAPTER 7: NATURE, HUMOUR, SCIENCE

I film che troviamo citati nei libri o che incontriamo negli archivi ci arrivano isolati dal loro contesto, ovvero dagli altri film insieme ai quali venivano proiettati al tempo della loro prima distribuzione. Fino alla Prima guerra mondiale, dunque per quasi due decenni, andare al cinema non significava assistere a una sola storia di lunga durata (la “grande sintagmatica”, secondo la definizione di Christian Metz), ma a dieci o quindici brevi film di molti generi diversi, e di grande varietà quanto a impatto estetico e registro emotivo; la varietà assicurava divertimento per tutti, un vantaggio di questi programmi che non andrebbe trascurato. Si rivolgevano e davano soddisfazione a un pubblico d'ogni età e d'ogni classe sociale.

Anche quando, più tardi, i lungometraggi divennero l'ingrediente principale dello spettacolo cinematografico (come avveniva già nel 1919), essi venivano comunque ancora accompagnati da una selezione di corti, sommariamente raccolti sotto la voce “Natura, Risate, Scienza” o “Das schöne Beiprogramm”, di fatto un vecchio spettacolo cinematografico su

scala ridotta. E per gli spettatori era cosa normale e attesa vedere i *travelogues* e i documentari sugli animali, farsi una risata con le comiche e avere un'idea di che cosa succedeva nel mondo. Quest'anno non abbiamo voluto, come in passato, ricostruire uno specifico programma, ma escludere i cortometraggi dalla sezione 1919 avrebbe voluto dire negare al nostro stimato pubblico informazioni importanti sulla produzione cinematografica dell'anno, nonché momenti di grande piacere. Per la gioia di tutti, diamo il via alla nostra ordinata rinfusa di venti e più film brevi con un *appetiser*, alcuni frammenti sul cinema e le sue star.

Mariann Lewinsky

Films mentioned in books or encountered in archives come to us isolated from their context – the films that they were screened with at the time of their first release. Up to World War I, for nearly two decades, going to the cinema meant not seeing a long story (Christian Metz's definition of cinema), but some 10 to 15 short films from a wide range of genres and with maximum diversity in aesthetic impact and emotional

register; variety guaranteed entertainment for everybody, an advantage of these programmes that should not be overlooked. They addressed and satisfied audiences from all age groups and social classes.

Later, when feature films would become the main part of a cinema show, as in 1919, they were still accompanied by an array of short films, summarily publicised as “Nature, Humour, Science” or “das schöne Beiprogramm”, basically a cinema show on a reduced scale. And cinemagoers expected as a matter of course to see travelogues or non-fiction films about animals, to have a good laugh and to learn what was going on in the world. We are not attempting to reconstruct a specific show as in past editions of the A Hundred Years Ago, but excluding short films from 1919 would be withholding important information about cinema and film production in that year and robbing our esteemed clientele of great pleasures. For their sake, let's begin the disorderly order of over 20 short films in the catalogue with an appetiser, some items related to cinema and its stars.

Mariann Lewinsky



[Signing of United Artists Contract of Incorporation]

[SIGNING OF UNITED ARTISTS CONTRACT OF INCORPORATION]

USA, 1919

■ DCP. D.: 4'. Bn ■ Da: Association Chaplin

[TRAILER: DIE HERRIN DER WELT]

Germania, 1919 Regia: Joe May

■ T. it.: *La signora del mondo*. T. int.: *Mistress of the World*. Sog.: dal romanzo omonimo (1919) di Karl Figdor. Scen.: Joe

May, Richard Hutter, Wilhelm Roellinghoff, Ruth Goetz. F.: Werner Brandes. Scgf: Otto Hunte, Martin Jacoby-Boy, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht. Mus.: Ferdinand Hummel. Int.: Mia May (Maud Gregaards), Michael Bohnen (Consul Madsen), Henry Sze (Dr. Kien-Lung), Hans Mierendorff (Murphy). Prod.: May-Film GmbH. ■ 35mm. L.: 60 m. D.: 3' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum ■ Restaurato da EYE presso il laboratorio Neyrac a partire da una copia nitrato / *Restored by EYE at Neyrac laboratory from a nitrate print*

[SCREENTEST NAZIMOVA]

USA, 1919

■ DCP. D.: 1' ■ Da: Library of Congress

[MARIAGE: SORTIE DE L'ÉGLISE - ARRIVÉE DE SASCHA GUITRY - PIQUE-NIQUE EN ÉTÉ]

Francia, 1919

■ 35mm. L.: 86 m. D.: 4' a 20 f/s ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

Non-fiction, cinegiornali, scienza e natura *Non-Fiction, Newsreels, Science and Nature*

Se negli archivi c'è un genere che viene oggi raramente proiettato sul grande schermo, è decisamente quello dei film non-fiction. È un peccato, perché gli archivi di tutto il mondo straripano di queste pellicole. A occuparsene sono soprattutto gli storici e altri studiosi, ma i curatori spesso le ignorano perché non è facile programmarle e comunicare il loro valore estetico o spettacolare. In linea di massima il problema del genere non-fiction è che la maggior parte dei film è molto lunga. Colpisce che alla fine degli anni Dieci fosse disponibile una tale quantità di costosa pellicola per realizzare una mole così rilevante di immagini. Per il pubblico di oggi la maggior parte dei film muti è troppo lenta, e la maggior parte dei film non-fiction lo è ancora di più. Dunque nel nostro caso un criterio di selezione è purtroppo sempre rappresentato dalla lunghezza. Un altro è la bellezza della fotografia e la qualità estetica delle tecniche di ripresa (come quelle realizzate attraverso un microscopio). Poi ovviamente c'è il valore storico del contenuto e il suo rapporto con i nostri tempi. In questa sottosezione troverete perciò *travelogue* sul Marocco splendidamente fotografati, gli stupefacenti colori di un film su un bouquet di fiori, il servizio sulla morte della celebre attrice russa Vera Cholodnaja, un servizio su uno scooter chiamato 'Skootamota' (che ci ricorda come ogni 'veicolo del futuro' sia pronto a diventare un 'veicolo del passato'), un ibrido cecoslovacco nato dall'incrocio tra film didattico e servizio d'attualità sulla realizzazione dei cinegiornali nel 1919... Altri film non-fiction e cinegiornali sono presenti nel capitolo *Rivoluzione!*

Karl Wratschko

If there is one sort of film in archives that nowadays seldom finds its way to the big screen, it is definitely non-fiction. It is a real pity, because cans containing non-fiction films are piled to the ceiling in archives around the world. Non-fiction titles are mostly examined by historians and scholars, but film curators often ignore them, because it's not easy to programme them and to communicate their entertainment or aesthetic value. Generally speaking there is one problem with non-fiction films: most of them are really very long. It is remarkable that in the late 1910s so much expensive film stock was available to realise this vast quantity of very long non-fiction films. For today's audience, most silent movies are in general too slow and most non-fiction films are even slower. So in our case one criterion in film selection is – unfortunately – always length. Another one is the beauty of the camerawork and the aesthetic value of filmmaking techniques (e.g. shots through a microscope). And of course, the historical significance of the content and its relation to our modern life. So in this subchapter you will find beautifully photographed travelogues from Morocco, simply astonishing colour work in a film about a bouquet of flowers, a newsreel reporting the death of the famous Russian actress Vera Cholodnaja, another newsreel about a motorised scooter called Skootamota (which reminds us that every 'vehicle of tomorrow' will soon be a 'vehicle of yesterday') and an educational film-newsreel hybrid from Czechoslovakia, which demonstrates how newsreels were made back in 1919. And be aware, there are more non-fiction films (related to politics) and newsreels in the chapter Revolution!

Karl Wratschko

POCHORONY KINOAKTRISY VERY CHOLODNOJ

Russia, 1919

■ T. alt.: *Begräfnis van filmactrice Vera Cholodnaja*. T. int.: *The Funeral of Vera*

Kholodnaya ■ 35mm. L.: 50 m. D.: 2' a 20 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum ■ Restaurato nel 2009 da EYE presso il laboratorio Haghefilm a partire da materiali d'archivio conservati presso Gosfilmofond / *Restored in 2009 by EYE Filmmuseum at Haghefilm laboratory from archival materials preserved at Gosfilmofond*

ÉPANOUISSEMENT DE QUELQUES FLEURS

Francia, 1919

Regia: Emile Labrély, Jean Comandon

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 122 m. D.: 5' a 20 f/s. Col. (Pathécolor) ■ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

TANGER

Francia, 1919

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 140 m. D.: 7' a 18 f/s. Col. (Pathécolor). Didascalie francesi e inglesi / *French and English intertitles* ■ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

FAISONS LA GUERRE AUX RATS

Francia, 1919 Regia: Jean Comandon

■ 35mm. L.: 232 m. D.: 11' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

À TRAVERS LE MAROC. SÉFROU ET LES LAVEUSES DE LAINES

Francia, 1919

■ 35mm. L.: 128 m. D.: 6' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie francesi / *French*



Smrtný let aeroplánu pod pražským mostem

intertitles ■ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

BADEVERGNÜGEN IN HOSENA O.L. AM 3.8.1919

Germania, 1919

■ 35mm. L.: 115 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles*
■ Da: Bundesarchiv

LA PAIX

Francia, 1919

■ 35mm. L.: 84 m (frammento). D.: 4' a 20 f/s. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Bundesarchiv

SMRTELNY LET AEROPLÁNU POD PRAŽSKÝM MOSTEM

Cecoslovacchia, 1919

■ T. int.: *Fatal Flight of an Aeroplane under the Prague Bridge*. Int.: Jindřich Brichta, Karel Degl. Prod.: Bratři Deglové ■ 35mm. L.: 136 m. D.: 6' a 20 f/s. Bn. Didascalie ceche / *Czech Intertitles* ■ Da: Národní filmový archiv

UN NOUVEAU MODE DE LOCOMOTION: LA MOTO PATINETTE SKOOTAMOTA

Francia, 1919

■ DCP. D.: 26" ■ Da: Gaumont Pathé Archives

RENCONTRE DES SOCIÉTÉS SPORTIVES FEMINA ET ACADEMIA

Francia, 1919

■ DCP. D.: 37" ■ Da: Gaumont Pathé Archives

Pubblicità Advertising

Nel nostro programma *Cento anni fa* i film d'animazione sono sempre i benvenuti. Alla fine degli anni Dieci le tecniche d'animazione erano utilizzate molto spesso nei film pubblicitari e scientifici. Quest'anno ci concentreremo esclusivamente sui film pubblicitari, soprattutto perché nel 1919 il francese Robert Lortac, considerato un pioniere dell'animazione, girò una serie di pubblicità animate di squisita fattura. Questi brevissimi film sono nel loro genere quanto di meglio si possa trovare nell'epoca del muto. Prima di aprire un proprio studio di animazione a Parigi, Lortac lavorò con il celebre animatore Émile Cohl. Lo studio rimase attivo a lungo, dal 1916 al 1944. Dopo la Seconda guerra mondiale Lortac passò ai fumetti cartacei (come il celebre Tétar-Zan). Ma torniamo al 1919: con i suoi filmati pubblicitari Lortac ci illustra le abitudini di consumo alla fine degli anni Dieci. Almeno quelle francesi...

Come bonus offriamo l'incantevole pubblicità olandese *Een avontuurtje in 't luchtruim* realizzata da Alex Benno per promuovere "la prima esposizione sul traffico aereo" che si tenne il 1° agosto 1919 ad Amsterdam. L'esposizione fu visitata da 500.000 persone e portò alla fondazione della KLM, la più antica compagnia aerea del mondo ad essere ancora operativa.

Karl Wratschko

Animated films are always very welcome in our A Hundred Years Ago programme. By the end of the 1910s animation techniques were heavily used in advertising and scientific films. This year we focus exclusively on advertisement films, mainly because the French animation pioneer Robert Lortac realised a group of well-made animated commercials in 1919. These very short supporting films rank among the best



Een avontuurtje in 't luchtruim

ads that one can find during the silent film period. Before he opened his own animation studios in a suburb of Paris, the cartoonist Lortac worked with the famous animator Émile Cohl. Lortac's own studio existed for a good stretch of time, between 1916 and 1944. After World War II and his lengthy career in filmmaking, he switched his profession successfully to printed comics (including Tétar-Zan). But back to 1919: the commercials that Lortac made during this year give us a deep insight into the consumer culture of the late 1910s, at least in France.

As an extra we offer the charming Dutch advert Een avontuurtje in 't luchtruim made by Alex Benno, which promotes the "First Air Traffic Exhibition", which took place on 1st August 1919 in Amsterdam. This exhibition was visited by 500,000 people and led to the foundation of the KLM, the now oldest – still existing – airline in the world.

Karl Wratschko

LION NOIR: CIRAGE CRÈME IMPERMÉABLE

Francia, 1919 Regia: Robert Lortac

■ Prod.: Atelier Lortac ■ 35mm. L.: 13 m. D.: 1' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

ÉDITIONS PLON-NOURRIT: LIVRE - PETIT POISSON DEVIENDRA GRAND

Francia, 1919 Regia: Robert Lortac

■ 35mm. L.: 37 m. D.: 2' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

GLOBÉOL: PARAPHARMACIE - TITRE OBLIGE...

Francia, 1919 Regia: Robert Lortac

■ 35mm. L.: 15 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

EEN AVONTUURTJE IN 'T LUCHTRUIM

Paesi Bassi, 1919 Regia: Alex Benno

■ T. int: *An Adventure in the Atmosphere*. T. alt: *ELTA, Amsterdam*. ■ 35mm. L.: 40 m. D.: 2' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE Filmmuseum ■ Restaurato da EYE Filmmuseum presso il laboratorio Haghefilm a partire da una copia nitrato / Restored by EYE at Haghefilm laboratory from a nitrate print

Risate Humour

Dal nostro punto d'osservazione, guardiamo 125 anni di storia del cinema e una trentina di Cinema Ritrovato, e quel che vediamo è una valle di lacrime. È infinitamente più facile far piangere che far ridere, e questo spiega il fatto che, tanto per cominciare, i drammi dell'anno 1919 siano tanto più numerosi delle commedie. Inoltre, il comico non viaggia bene nel tempo, e solo in piccola parte funziona ancora cent'anni dopo. Infine, la comicità è un raccolto locale e stagionale, che cresce splendidamente in certi luoghi e periodi e langue in certi altri. Dov'è andato tutto il divertimento meraviglioso d'anteguerra? Le mirabolanti assurdità delle prime *scènes comiques* Pathé e Gaumont, e più tardi, intorno al 1910, l'inesausta inventiva di Cretinetti, Kri-kri, Rosalie, Prince, Max, Léontine, Tontolini, Valentina? Krik-ri riappare in incognito (ha assunto il nome di Dandy) in una comica del 1919, ma è difficile dire se a far ridere sia lui o la foca che lo insegue.

Mariann Lewinsky

From our vantage point we look back at 125 years of film history and some 30 years of Il Cinema Ritrovato and behold a vale of tears. It is infinitely easier to make good drama than good comedy, so there was probably little of the latter to start with. Plus, humour does not time-travel very well, so a century later, only a fraction of it still works. Moreover, comedy is a seasonal and local crop, which flourishes in certain places and periods and is not to be found in others. Where has all the wonderful prewar fun gone? The hair-raisingly absurd early scènes comiques of Pathé and Gaumont, and later, around 1910, the amazing inventiveness of Cretinetti, Kri-kri, Rosalie, Prince, Max, Léontine, Tontolini, Valentina? Kri-kri reappears incognito (having assumed the name Dandy) in a 1919 comedy, but it is hard to say if he or the seal chasing him is really the funny one.

Mariann Lewinsky

SEFF KOSTET 24,50 DOLLAR GROTESQUE VON SEFF

Austria, 1919

■ 35mm. L.: 205 m. D.: 10' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie francesi e tedesche / *French and German intertitles* ■ Da: Filmarchiv Austria ■ Restaurato da Filmarchiv Austria in collaborazione con Cinémathèque suisse presso il laboratorio Haghefilm a partire da una copia nitrato positiva conservata presso la Cinémathèque suisse / *Restored by Filmarchiv Austria in collaboration with Cinémathèque suisse at Haghefilm laboratory from a 35mm nitrate positive print held at Cinémathèque suisse*



Seff kostet 24,50 Dollar

DANDY PREND DES VACANCES

Francia, 1919 Regia: Georges Rémond

■ Prod.: Éclair. Int.: Raymond Frau ■ 35mm. L.: 237 m. D.: 10' a 20 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

[À QUI LES JOLIES JAMBES?]

USA, 1919?

■ 35mm. 280 m. D.: 12' a 20 f/s ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

“Per tutte le vie, sui muri di tutte le case è un continuo vedere topi grigi che attirano l’attenzione e l’occhio del pubblico. Non è però il caso di allarmarsi perché *Za la mort* ha trovato modo di renderli assolutamente innocui e inoffensivi. Basta andare al Modernissimo per sincerarsi dell’artistica e magnifica battaglia che ha con loro ingaggiato Emilio Ghione” (“*L’Avvenire d’Italia*”, 25 giugno 1919). Una nuova invasione di topi a Bologna! In occasione del Cinema Ritrovato 2019, *I topi grigi* torna al Cinema Modernissimo, dove venne proiettato la prima volta esattamente cento anni fa, nel 1919.

“Public attention is drawn to a proliferation of grey rats on the streets and the walls of buildings. There is no cause for alarm, however, because Za la mort has found a way to render them completely innocuous and inoffensive. All you have to do is take a trip to the Modernissimo for proof of the magnificent, artistic battle Emilio Ghione has waged against them” (“L’Avvenire d’Italia”, 25 June 1919). A new rat invasion in Bologna! On the occasion of Cinema Ritrovato 2019, I topi grigi returns to the Cinema Modernissimo, where it was first screened exactly one hundred years ago, in 1919.

I TOPI GRIGI

Italia, 1918 Regia: Emilio Ghione

■ 8 episodi / 8 episodes. Sog.: Pio Vanzi. F.: Cesare Cavagna. Int.: Emilio Ghione (*Za la Mort*), Kally Sambucini (*Za la Vie*), Alfredo Martinelli (Pierino), Alberto Francis Bertone (Grigione), Nello Carotenuto (Musoduro), Ida Carloni Talli (duchessa Giovanna di Saint Valentin), H. Fiorin, B. Pasquali, Oreste Bilancia (il poliziotto). Prod.: Tiber-Film ■ 35mm. L.: 5869 m. D.:

321' a 16 f/s. Bn. *La busta nera* (L.: 632 m. D.: 35'), *La tortura* (L.: 743 m. D.: 41'), *Il covo* (L.: 682 m. D.: 37'), *La rete di corda* (L.: 590 m. D.: 32'), *La corsa al milione* (L.: 762 m. D.: 42'), *Aristocrazia canaglia* (L.: 826 m. D.: 45'), *6.000 Volts* (L.: 760 m. D.: 42'), *Mezza quaresima* (L.: 874 m. D.: 48') ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

Restaurato da Cineteca di Bologna, Fondazione Cineteca Italiana, Milano e Cinémathèque Royale de Belgique grazie al contributo di Proyecto Lumière a partire da un negativo camera nitrato senza didascalie, recuperato da Cineteca Italiana presso l'archivio Pittaluga, e una copia positiva safety, stampata negli anni Cinquanta dallo stesso negativo e depositata presso la Cinémathèque Royale de Belgique contenente scene oggi decomposte nel nitrato. In mancanza di materiale d'epoca, per l'episodio *La busta nera* le didascalie sono state inventate sulla base dello svolgimento dell'azione. Per tutti gli altri episodi le didascalie sono state ricostruite utilizzando le liste della casa di produzione conservate dalla Cineteca Italiana.

Restored by Fondazione Cineteca di Bologna, Cineteca Italiana – Milano and Cinémathèque Royale de Belgique with funding provided by Proyecto Lumière from the original nitrate negative without intertitles, recovered by Cineteca Italiana at Pittaluga Archive, and a safety positive copy printed in the Fifties from the same negative preserved at Cinémathèque Royale de Belgique with scenes decomposed in the nitrate print. Intertitles of La busta nera have been invented based on the plot proceeding since no materials of that period was available. For the other episodes intertitles have been reconstructed based on the production company lists held by Cineteca Italiana.

I topi grigi, serial in otto puntate prodotto dalla Tiber Film di Roma, fa parte della complessa saga di *Za la Mort*, *apache* e fuorilegge, protagonista di dodici film, quattro serial, tre romanzi e vari spettacoli teatrali creati tra il 1914 e il 1930 da Emilio Ghione (1879-1930).

Grazie al suo alter ego *Za*, Ghione diviene nel tempo un vero e proprio divo popolare. Da un lato, mentre incarna il ruolo di giustiziere indomito, è l'emblema di una mascolinità forzata, dall'altro diventa interprete naturale del dandy rifratto in numerosi mélo ambientati nei salotti della nobiltà decadente coeva, soggetti debitori del clima dannunziano.

Il serial risulta composto di espedienti narrativi di origini eterogenee e potrebbe essere definito un grande polittico, che espone al pubblico saggi derivanti dal racconto nero, dal poliziesco, dall'esotico salgariano e farandolesco, dove l'improbabile e l'inverosimile si confondono a tratti naturalisti, al bisogno oraziano dell'angolo al quale il protagonista tende, soprattutto dopo ogni trasformazione che le mirabolanti avventure e disavventure richiedono a *Za la Mort*. Talvolta coesistono anche in uno stesso episodio generi differenti, in cui rientrano senza particolari preamboli stereotipi di diversa derivazione letteraria (d'appendice, avventurosa, per ragazzi...), che Ghione sembra captare e inserire per distogliere dall'esile trama la parte di pubblico affamata di colpi di scena. Le avventure e disavventure portano lo spettatore a sfiorare i quattro angoli del mondo rivelando un inedito *Za la Mort* in versione ulissiaca.

I topi grigi è a tutt'oggi l'unico serial della saga di *Za* conservato quasi integralmente rispetto al metraggio originario. Altri testimoni lacunosi ma leggibili sono i lungometraggi *Anime buie* (1916) e il



I topi grigi

film girato a Berlino *L'incubo di Za la Vie* (*Der Traum der Zalavie*, 1924); sono noti tre frammenti di diversa entità: *Il triangolo giallo* (1917), *Dollari e fracks* e *S.E. la Morte* (entrambi del 1919) posseduti da archivi pubblici e privati.

Denis Lotti

I. *La busta nera*. Za la Mort si è ritirato a vivere in campagna, nei pressi di Parigi, assieme a Za la Vie e all'anziana zia Camilla. Un giorno scorge alcuni uomini che stanno malmenando un ragazzo vestito di cenci; lo soccorre e lo invita in casa. Il ragazzo dice di chiamarsi Leo e racconta di essere stato rapito da bambino. Del proprio passato non ricorda null'altro: la verità sulle sue origini è custodita in una

misteriosa busta nera. Za riconosce lo zampino dei Topi grigi, una banda di ladri guidata da Grigione, perciò escogita un piano per recuperare la busta, riuscendo infine nel proprio intento.

II. *La tortura*. I topi grigi, sempre più insospettiti, tengono sotto controllo Za, che per precauzione nasconde la busta nera e il denaro. In seguito i Topi Grigi catturano Za. Questi viene tradotto al cospetto di Grigione, che mette in scena un processo farsesco con l'intento di farlo confessare per recuperare il maltolto. Za si dichiara innocente, ma la sedicente giuria lo condanna alla tortura per mezzo di una gogna. In quegli stessi istanti la sua abitazione viene data alle fiamme dai malviventi.

III. *Il covo*. Sfuggito alla gogna, Za si aggira disperato tra le rovine della propria casa, ma intuisce che Za la Vie è ostaggio dei Topi grigi. Nel frattempo Leo, Za la Vie e zia Camilla riescono a fuggire, mentre i malviventi vengono arrestati grazie alla soffiata di Za, con due eccezioni: Musoduro e Grigione, che si danno alla fuga. Rintracciato da Za, Musoduro lo convince che con Grigione, fuggito in America, ci sia anche Za la Vie. L'apache l'indomani salpa per Diamond City.

IV. *La rete di corda*. A Diamond City Za incontra una banda di cowboy, ai quali chiede aiuto per catturare Grigione, che nel frattempo è divenuto noto come il 'miliardario Novedita',



I topi grigi

mancaandogli l'indice della mano sinistra. Grigione infine gli sfugge, mentre Za la Mort scopre che Leo e Za la Vie sono a Parigi. Ai due nemici non resta che tornare in Francia, anche se a bordo di transatlantici diversi.

V. *La corsa al milione*. A Parigi Za ritrova la sua famiglia. Tempo dopo, apprende che la madre di Leo è morta. Si apre quindi la questione dell'eredità, consistente in un milione di franchi che rischiano di finire nelle mani della duchessa Giovanna, che per impossessarsene ha ucciso la sorella. Za, con un espediente, riesce a farsi ricevere dalla nobildonna: le offre tre giorni per lasciare a Leo l'eredità della madre, viceversa sarà costretto a sporgere denuncia.

VI. *Aristocrazia canaglia*. La duchessa e Grigione, nel frattempo alleatisi, stanno preparando una trappola per Za, che con Leo si reca a pranzo dalla nobildonna. Quest'ultima scambia l'assegno con la lettera e al momento del commiato offre agli ospiti sigarette che si rivelano narcotizzanti. I due

malcapitati vengono rinchiusi in una cassa poi caricata sul mercantile Valparaise diretto a Singapore. Nel contempo Za la Vie riesce a impossessarsi dell'assegno e a nascondere il denaro incassato.

VII. *6000 Volt*. In un'isola misteriosa gli antropofagi Simil recuperano il naufrago Za. Ma l'ospite, prossimo a essere divorato, grazie a un espediente viene creduto il dio della Folgore ed è liberato. Nel frattempo Musoduro muore folgorato nel tentativo di appropriarsi del denaro di Za la Vie. In seguito a una segnalazione anonima (opera della duchessa) la polizia trova il cadavere di Musoduro con un biglietto che incastra Za: non appena questi torna a Parigi è arrestato.

VIII. *Mezza quaresima*. Za viene assolto e rivela a Za la Vie che Leo è morto. Grigione si impossessa del denaro. Giunti a una festa Za e Za la Vie attendono che Grigione si ubriachi; Za la Vie mascherata si fa portare sul luogo nel quale l'antagonista ha nascosto la

somma. Capito l'inganno, Grigione tenta di eliminarla, ma interviene Za la Mort: Grigione cade sconfitto.

Denis Lotti

I topi grigi, *an eight-part serial produced by Tiber Film in Rome, is part of the complex saga of Za la Mort, an apache and outlaw who was the protagonist of 12 films, four serials, three novels and various theatrical shows created between 1914 and 1930 by Emilio Ghione (1879-1930).*

Thanks to his alter ego Za, Ghione would eventually become a genuinely popular star. On one hand he incarnated the role of fearless hero and was the emblem of muscular masculinity. On the other he was also a natural performer in the role of a dandy in several melodramas set in the salons of the decadent, contemporary nobility – a setting reflecting the D'Annunzio-inspired atmosphere of the period. The serial is made up of diverse narrative ingredients. It could be defined as a broad polyptych, presenting the public with stories derived from crime fiction; the exotic settings of Emilio Salgari and the farandole in which the fantastical goes hand-in-hand with the naturalistic; and Za la Mort's desire for a Horatian peaceful retirement following the transformations demanded by his extraordinary adventures. Sometimes different genres coexist in the same episode, with Ghione inserting stereotypical digressions and details from different literary currents (feuilletons, adventure stories, children's fiction, etc.) in order to distract audiences hungry for dramatic revelations from the slender plot. The serial takes spectators to the four corners of the world, revealing a hitherto unseen, Ulisses-like Za la Mort.

I topi grigi is still the only one of Za's serials to be conserved more or less intact in relation to its original length. Incomplete but still legible traces of Za remain in the feature-length Anime buie (1916) and the Berlin-shot L'incubo di Za la Vie (Der Traum der Zalavie, 1924) while fragments of Il triangolo giallo (1917), Dollari e fracks and S.E.



I topi grigi

la Morte (both 1919) are known to exist in public and private archives.

Denis Lotti

I. The Black Envelope. Za la Mort has retired to the countryside on the outskirts of Paris, together with Za la Vie and the elderly Aunt Camilla. One day he notices several men manhandling a young boy dressed in rags; he goes to his aid and invites him home. The boy says that his name is Leo and that he was kidnapped as a child but that he doesn't remember anything else about his past: the truth about his origins is hidden in a mysterious black envelope. Za recognises the handiwork of the Grey Rats, a band of thieves led by Grigione, and sets in motion a plan to recover the envelope, an endeavour in which he is ultimately successful.

II. The Torture. Given that the Grey Rats are suspicious, Za hides the black envelope and the money. Subsequently, the Grey Rats capture Za and take him to Grigione, who stages a farcical trial in an attempt to make him confess and to recapture the

ill-gotten gains. Za declares himself innocent, but the so-called jury sentences him to torture in the stocks. At that very moment, a band of criminals set fire to his home.

III. The Hideaway. Having escaped the stocks, Za wanders desperately through the ruins of his house and realises that Za la Vie is being held hostage by the Grey Rats. At the same time Leo, Za la Vie and Aunt Camilla manage to escape, while all the criminals are arrested thanks to Za's tip off, with the exception of Musoduro and Grigione, who take flight. Tracked down by Za, Musoduro convinces him that Grigione has escaped to America taking Za la Vie with him. The following day, the Apache sets sail for Diamond City.

IV. The Rope Net. Diamond City. Za meets a band of cowboys and enlists their help to capture Grigione, who in the meantime has become well-known as the 'Billionaire Nine Fingers', given that he lacks the index finger of his right hand. Grigione ultimately slips free, while Za la Mort discovers that Leo and Za la Vie are in Paris. All the two enemies can do

is return to France, albeit on-board separate ocean liners.

V. The Hunt for a Million Francs. Paris. Za locates his family. Sometime later, he learns that Leo's mother has died, raising the question of who will inherit the million Francs she left behind. This sum risks ending up in the hands of Duchess Giovanna, who has killed her sister in order to secure the inheritance. Thanks to a ruse, Za is received by the noblewoman and offers her three days to leave the inheritance to Leo, or else he will report the matter to the police.

VI. Crooked Aristocracy. The Duchess and Grigione, who have now teamed up, set a trap for Za who, together with Leo, attends a lunch at the Duchess' home where she switches the cheque for a letter and, before they depart, offers them cigarettes secretly laced with drugs. The two unfortunates are locked in a trunk and loader onto the Valparaise freighter, destined for Singapore. Meanwhile, Za la Vie manages to get hold of the cheque and hide the money she collects after cashing it.

VII. 6000 Volts. On a mysterious island, the cannibal Simil tribe recover the shipwrecked Za. Before they can consume him, however, Za manages to trick them into believing he is the Thunder God and letting him go. Meanwhile, Musoduro is killed while trying to get hold of the money from Za la Vie. Following an anonymous tip-off (actually by the Duchess), the police discover Musoduro's body with a note framing Za. As soon as he returns to Paris, he is arrested.

VIII. Lent Festival. Za is acquitted and reveals to Za la Vie that Leo is dead. Grigione gets hold of the money. At a party, Za and Za la Vie wait until Grigione gets drunk, so that he will lead a disguised Za la Vie to the place where he hid the money. When he discovers the ruse, Grigione tries to kill her, but Za la Mort intervenes. Grigione is defeated and killed.

Denis Lotti

“RENDEZ-NOUS MUSIDORA!”

“Ridateci Musidora!” / “Give Us Back Musidora!”

Programma a cura di / *Programme curated by* **Émilie Cauquy e Mariann Lewinsky**

Note di / *Notes by* **Rob Byrne, Émilie Cauquy, Marie-Claude Cherqui, Bernard Eisenschitz, Annette Förster, Marién Gómez Rodríguez, Mariann Lewinsky, Laurent Mannoni, Céline Ruivo, Elodie Tamayo**



A differenza dei libri gialli, ci tocca vivere senza risposte.
David Grann, *The Devil and Sherlock Holmes*

Stando a Robert Desnos, André Breton e Louis Aragon, Irma Vep è il cinema totale, e forse la grande realtà del secolo: fata moderna, enigma di carne che si manifesta senza essere invitato, definizione moderna della notte in quel tessuto feticcio che è la seta nera, amore dell'ombra felino e indocile. Ma Jeanne Roques? E Musidora? Colette aveva trovato la formula per descriverla: "Da piccolo, uno dei miei fratelli voleva assolutamente che il buon Dio gli inventasse un bastone con una sola estremità. Ma tu hai creato il bastone con tre estremità: una di esse reca un pennello, l'altra una penna felice e la terza una matita per le sopracciglia". In ordine sparso, l'attrice dallo sguardo che affascina è anche una cineasta indipendente che scrive, produce, interpreta e gira una trilogia ambientata in una cronotopica Spagna degli anni Venti, una pittrice allieva dello studio di François Schommer e dell'Académie Julian, musa e madrina di guerra per i soldati dell'aviazione francese, saggista e romanziera, attrice di teatro e cantante, mima e artista di varietà, il frutto acerbo di Colette ("petit Musi" interpreta e gira le prime sceneggiature della scrittrice e compone uno strano trio con Marguerite Moreno e Annie de Pène). Va inoltre ricordato che è la prima donna archivista della Cinémathèque française: a chiamarla e ad affidarle l'incarico nel 1942 è lo stesso Langlois, e fino alla fine, nel 1957, Musidora lavora tre giorni alla settimana come responsabile del servizio di documentazione e dei rapporti con la stampa e partecipa alla Commission de recherche historique, straordinaria iniziativa fatta di riunioni, interviste e conferenze con i protagonisti del cinema dei primi tempi, a cui fanno seguito le consistenti donazioni che andranno a costituire le collezioni dell'istituzione.

Per celebrare Musidora non c'è bisogno di anniversari, di inviti, né di bussare prima di entrare, ma è forse giunto il momento di completare il ritratto dell'anagramma Irma Vep, ladra indispensabile e immagine immortale. Come scrisse Desnos: "Musidora, com'era bella in *Les Vampires*! Sa che noi la sognavamo e che al calar della sera lei con la sua calzamaglia nera entrava senza bussare nella nostra camera, e l'indomani al risveglio cercavamo le tracce del conturbante topo d'albergo che ci aveva fatto visita?".

Il titolo del programma è tratto da Robert Desnos, *Propagande*, "Le Soir", 8 luglio 1928.

Émilie Cauquy

Un ringraziamento sentito a Patrick Cazals, Marie-Claude Cherqui, Yvon Dupart e Michel Saussol (Les Amis de Musidora), Agnès Bertola e Manuela Padoan (Gaumont), Elodie Imbeau, Sébastien Ronceray e Olivier Vallet (Compagnie des Rémouleurs), Jacques Malthête e Anne-Marie Quevrain.

Unlike in detective stories, we have to live without answers.
David Grann, *The Devil and Sherlock Holmes*

Robert Desnos, André Breton and Louis Aragon, called Irma Vep total cinema. Perhaps the great reality of the century, she was a fairy for the modern age. A flesh-and-blood enigma that burst back into the mind without so much as a by-your-leave; a modern conceit of night itself, clad in black, fetishistic silk; a shadowy, feline, unquiet love. But what of Jeanne Roques? What of Musidora? Colette caught the spirit of her with an anecdote: "One of my brothers", she said, "as a little boy, was convinced that the Good Lord might make him a stick with only one tip. Well, you made us a stick with three tips: a brush, a pretty scrap of feather and an eyebrow pencil". In no particular order, those fascinating eyes signalled: an independent woman filmmaker who wrote, produced, shot and starred in a chronotope trilogy set in 1920s Spain; a painter trained in François Schommer's studio and at the Académie Julian; a muse and fairy-godmother to WWI French air-force soldiers; a writer of fiction and non-fiction; a theatre actor and a chanteuse; a mime and music-hall artist, Colette's unripe fruit ("petit Musi" shot and performed her first screenplays, making up a strange trio with Marguerite Moreno and Annie de Pène). She was also the Cinémathèque française's first archivist, fully accepted in that gang. Between 1942 and 1957, Musidora, who had been head-hunted by Langlois, worked three days a week as Head Librarian and Head of the Press Department at the Cinémathèque. She founded the Cinémathèque's Commission de recherche historique, a unique combination of film lectures and interviews and gatherings of protagonists from the first years of the moving picture era, which massively encouraged those people to leave their archives to the Cinémathèque and thus laid the foundations for its great collections.

No anniversary, no pretext is needed to justify celebrating Musidora. The time has come to fill in the gaps in our vision of that anagram, Irma Vep, and her classic performance as a spiderwoman burglar. Desnos said, "Musidora, you were beautiful in *Les Vampires*. Did you know you haunted our dreams? That at night, you entered our rooms in your black body-stockings without knocking; and that when we woke the next morning we would search for a sign that the fascinating cat-burglar had been and gone?".

This programme borrows its title from an article by Robert Desnos entitled *Propagande*, in "Le Soir", July 8th, 1928.

Émilie Cauquy

Our heartfelt thanks go to Patrick Cazals, Marie-Claude Cherqui, Yvon Dupart and Michel Saussol (Les Amis de Musidora), Manuela Padoan and Agnès Bertola (Gaumont), Elodie Imbeau, Sébastien Ronceray and Olivier Vallet (Compagnie des Rémouleurs), Jacques Malthête e Anne-Marie Quevrain.

LA VAGABONDE

Francia, 1931 Regia: Solange Bussi

■ Sog.: dal romanzo omonimo (1910) di Colette. Scen.: Colette. F.: Rudolph Maté, Louis Née. M.: Solange Bussi. Scgf.: Claude Dauphin. Mus.: Charles Borel-Clerc, Saint-Granier. Ass. regia: Colette de Jouvenel. Int.: Marcelle Chantal (Renée Néré), Fernand Fabre (Maxime), Jeanne Fusier-Gir (Margot), Jean Wall (Adolphe), Magdeleine Bérubet (Blandine), Christiane Delyne (Marthe), Robert Quinault (Brague-Wague). Prod.: Les Exclusivités Artistiques ■ 35mm. D.: 66'. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Colette e Henri Gauthier-Villars (meglio noto come Willy) divorziarono il 21 giugno 1910, un mese dopo l'inizio della pubblicazione a puntate di *La Vagabonde* sul settimanale "La Vie parisienne". Al pari di Renée Néré, la protagonista del suo romanzo, Colette si era guadagnata la vita come ballerina di music hall e mima fin dalla separazione de facto da Willy, nel 1906. Nella *Vagabonde* la scrittrice osserva come la timida adorazione (maschile) si trasformi in smania di possesso e come l'indipendenza (femminile) sia insidiata dalla solitudine e dalle difficoltà di un'esistenza precaria; ritrae i suoi colleghi come un'amabile congrega di artisti di varietà sempre affamati, stanchi e resistenti a ogni avversità; in pochi terribili paragrafi, smaschera e denuncia il suo ex marito come un impostore, un bugiardo, un manipolatore e seduttore compulsivo. Il 1910 vide anche il debutto sul palcoscenico di Musidora; probabilmente scelse di essere un'artista di music hall proprio seguendo l'esempio di Colette, il suo idolo. Le due si incontrarono e furono amiche per tutta la vita. Quando nel 1917 la F.A.I. acquisì i diritti di



Solange Bussi sul set di *La Vagabonde* (coll. Cinémathèque française)

La Vagabonde, Colette propose Musidora per il ruolo di Renée, e fu presente sul set a Roma (abbiamo i suoi scritti che descrivono le riprese). Il primo adattamento di *La Vagabonde*, diretto da Ugo Falena, risulta perduto, e così risultava anche la seconda versione cinematografica, la *Vagabonde* del 1931 diretta da Solange Bussi. Nel 2017, preparando per *Il Cinema Ritrovato* il programma di *Colette e il cinema*, siamo riusciti a trovare e proiettare soltanto il trailer del film.

Ed ecco ora invece, all'improvviso, la seconda versione completa della *Vagabonde*, che presentiamo come coda alla

sezione Colette di due anni fa e in apertura della sezione *Musidora*. La copia è riapparsa alla Cinémathèque Royale de Belgique; è stata trovata da Didier Bertrand, cinefilo e da molti anni spettatore del nostro festival, sostenuto nelle sue ricerche dai sodali cinefili Jacques Lourcelles e Marc Leparquier. Grazie a loro e alla Cinémathèque Royale de Belgique per questa straordinaria riscoperta. Il film d'esordio di Solange Bussi (che aveva allora ventiquattro anni e nel dopoguerra sarebbe diventata una prolifica sceneggiatrice con il nome di Solange Terac) ci incanta per la sommessima eleganza dell'immagine (la

fotografia di Rudolf Maté), il particolare uso del suono e il nitido modernismo dei personaggi: Marcelle Chantal come una Garbo androgina, Fernand Fabre con un improponibile rossetto e, nel ruolo di Brague-Wague, il magnifico ballerino Robert Quinault.

Mariann Lewinsky

Colette and Henri Gauthier-Villars (aka Willy) were divorced on June 21, 1910, one month after the instalments of La Vagabonde started running in the weekly magazine "La Vie parisienne". Like Renée Néré, the heroine of her novel, Colette had been earning her life as a music hall dancer and mime ever since the de facto separation from Willy in 1906. In La Vagabonde she observes how shy adoration (male) turns into possessiveness and how independence (female) is undermined by loneliness and a precarious existence; she portrays her colleagues as a lovable bunch of ever hun-

gry, tired and resilient stage artists and, in a few terrible paragraphs, indicts her former husband as a fraud, a liar and a manipulative compulsive seducer.

1910 moreover saw the stage debut of Musidora; very likely she chose to be a music hall artist following the example of Colette, her idol. The two met and became life-long friends. When in early 1917 F.A.I. aquired the film rights of La Vagabonde Colette proposed Musidora for the role of Renée Néré, and she was present on the set in Rome (we have her texts describing the shooting). This first adaption of La Vagabonde, directed by Ugo Falena, seems lost, and the same was presumed to be the case of the second film version, the 1931 Vagabonde by Solange Bussi. In 2017, for the Cinema Ritrovato programme Colette and Cinema, nothing could be found for screening but the trailer.

Here now, out of the blue, the complete second Vagabonde, coda to the Colette

strand and opening of the Musidora programme. The print turned up in the Cinémathèque Royale de Belgique; it was found by Didier Bertrand, cinéphile and spectator of our festival for many years, helped in his search by fellow cinéphiles Jacques Lourcelles and Marc Leparquier. We thank them and the Cinémathèque Royale de Belgique for an extraordinary rediscovery. The debut film by Solange Bussi (who then was 24 years old and would become a prolific scenario writer after the war as Solange Terac) gets us hooked through the understated elegance of the image (camera: Rudolf Maté), the particular use of sound and the cool modernism of the characters: Marcelle Chantal looking like a masculine Garbo, Fernand Fabre with a preposterous lipstick and, in the role of Brague-Wague, the wonderful dancer Robert Quinault.

Mariann Lewinsky

CAPITOLO 1: MUSIDORA ATTRICE CHAPTER 1: MUSIDORA ACTS

Non c'è niente di più bianco del suo bianco viso incipriato, se non le braccia scoperte, il collo nudo, il bianco dei suoi occhi. Ogni volta che guardo i suoi occhi, la memoria mi sussurra questa frase di Charles-Louis Philippe: "Aveva occhi di grande estensione". Neri i capelli e nere le ciglia, la sua bocca scura socchiusa su denti bianchi – è già identica alla sua immagine cinematografica.

Colette, *Paysages et portraits, l'Envers du Cinéma*, 1917-1958

Poi ho letto *Fortunio* di Théophile Gautier. Ho scelto il nome della protagonista, Musidora, e ho iniziato a vivere nel sogno. Sono stata toccata dalla fede. La scena, il sipario che si alza, la ribalta, il trucco e la scenografia, tutta la religione del 'fittizio'. Io ho voluto

servirla. E ho imparato il mio mestiere come un artigiano.

Musidora, citata da Francis Lacassin, "Anthologie du cinéma", n. 59, novembre 1970

Una vedette delle Folies Bergère che declama e improvvisa Bruant? È questo in fin dei conti il ritratto paradossale di Louise di *Les Misères de l'aiguille* e successivamente di Irma Vep di *Les Vampires*, l'infrequenterabile criminale, a un tempo comunarda oppressa e Fantômas-Fantômette, erotica pioniera transgender, splendida figura in calzamaglia e cappuccio di magia nera entrata nell'immaginario collettivo, testimone della relazione complicata e mutevole tra moda e cinema. Nuda, e invece no, ed è ancora peggio. Impreziosita dall'allusione, dalla rappre-

sentazione perfetta, diviene icona; il primo piano e tutta la grammatica del cinema sembrano inventati per lei. Musidora ha suonato il suo corpo come una lira per esprimere tutte le risorse che il piacere pagano, nelle sue ambiguità, può fornire all'immaginazione. Il parossismo della sua audacia, servito da uno stile incomparabile, esile, aereo, associato a una permanente ironia. L'improbabile vamp della Gaumont mandata a negoziare con la censura e che rifiuta le controfigure, l'amica degli artisti di Montmartre e degli stilisti degli Champs-Élysées (Paul Poiret, che taglia la seta del suo celebre costume), la star moderna ed emancipata, il viso affilato come un disegno di Spat, la zampa di velluto che gira la manovella di Colette e che, dal 1915, pubblica i suoi pareri sulla



Musidora in *Judea* © Gaumont (coll. Cinémathèque française)



stampa specializzata pur scegliendo di realizzare i propri progetti in completa indipendenza. Per Musi fare cinema è fare tutto (impersonare, recitare, fare la funambola ma anche scrivere, girare, produrre, occuparsi di tutte le difficoltà tecniche, far parte di una corporazione) e soprattutto non lasciare mai la scena. Quando il cinema diventa sonoro lei lo abbandona, a soli quarant'anni, preferendo ritornare alla performance live come attrice e cantante.

Émilie Cauquy

Nothing is so white as her white, powdered face, save for her bare arms, her neck without necklace; save for the whites of her eyes. Every time I look into her eyes, my mind whispers a quote from Charles-Louis Philippe, "Her eyes were a wide open space". The black of her

hair, the black of her eyelashes, the dark mouth parted around white teeth – she is identical to the way appeared on film. Colette, Paysages et portraits, l'Envers du Cinéma, 1917-1958

Then I read Théophile Gautier's Fortunio. I borrowed his heroine's name, Musidora, I began to live the dream. I had faith. A stage, a curtain rising, limelight, make-up, sets, make-believe as a creed. I chose to enter into service. And I learnt my craft as craftsmen learn theirs. Musidora, in Francis Lacassin, "Anthologie du cinéma", n. 59, November 1970

A musical hall star from Paris' Folies Bergères, covering or reciting Aristide Bruand and improvising? It's indeed the paradoxical portrait of Louise in

Les Misères de l'aiguille and of Irma Vep in Les Vampires, a disreputable criminal, part unconscious activist of the Commune, part Fantômas or rather Fantômette; an erotic and transgender pioneer; astonishing silhouette, in black-magic body-stocking and cowl, the main thing the popular imagination retains; an embodiment of the complicated and ever-changing relationship between fashion and motion pictures: the revealing costume showing or nearly showing her body – which is worse. Embellished by suggestion, by iconic representation, Musidora became just that: an icon. Close-ups, and the entire grammar of cinema seemed made for her. She played her body like a poet's lyre, to express every aspect of the way in which the equivocal nature of pagan pleasure fuels the imagination. The paroxystic quality of her boldness, underpinned by peerless

stylishness, is featherlight, gracious and always witty. This is Musidora: an unlikely vamp from the house of Gaumont, dispatched to bargain with the censors, never wanting stuntmen or understudies, equally familiar with the bohemian underworld of Montmartre and with the fashion houses of the Champs-Élysées (Paul Poiret cut the silk for that famous body-stocking); an emancipated star for modern times with a face out of Gabriel Spat; a velvet paw winding up Colette, who, as early as 1915, published her own points of view in the trade press. Filmmaking, Musi thought, meant doing it all, embodying a part, acting it, walking the high-wire, shooting, producing, understanding the technical issues, joining the corporation and under no circumstances giving up the stage. When the talkies came, she quit, still only 40, going back to live performance as an actress and singer.

Émilie Cauquy

LES MISÈRES DE L'AIGUILLE

Francia, 1913

Regia: Raphaël Clamour

■ F.: Armand Guerra. Int.: Musidora, Lina Clamour, Armand Guerra, Michelet. Prod.: Le Cinéma du Peuple ■ 35mm. L.: 272 m. D.: 13' a 18 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque française

Sebbene alcune filmografie riportino sue apparizioni fin dal 1908 in film di Louis Feuillade (*L'Esclave*) o di Étienne Arnaud (*La Main noire*, 1910), dati difficilmente verificabili, la prima incarnazione cinematografica di Musidora resta Louise, giovane operaia sfruttata di *Les Misères de l'aiguille*, diretto da Raphaël Clamour e Armand Guerra (che aveva lavorato per Éclair) e girato nei teatri di posa della Lux per la cooperativa Le Cinéma du Peuple, originale e libertario esperimento di propaganda, gesto pionieristico del cinema militante. Il cast proviene, come lei, dal teatro e dal varietà: si tratta di una scelta legata al carisma, al funambolismo degli attori, cui

il regista sindacalista Clamour (collega di Musidora al Théâtre du Chatelet) affida il compito di promuovere cause sociali, solidali e femministe. Il 18 gennaio 1914 il Cinéma du Peuple presenta questo primo film all'Hôtel des sociétés savantes di rue Danton, a Parigi. La proiezione è accompagnata dal commento di Charles Marck della CGT e da una conferenza di Lucien Descaves, scrittore libertario ed ex comunardo.

Émilie Cauquy

Il Cinéma du Peuple ha voluto, all'inizio della sua esperienza, presentare al pubblico un dramma sociale che riguarda la donna. Checché se ne dica, nella società attuale la donna si trova in una condizione di molto inferiore all'uomo. Si è detto, a ragione, che la donna è doppiamente sfruttata: sfruttata come forza produttiva e spesso sfruttata in seno alla famiglia. Ci sono, a Parigi, oltre 300.000 donne che si trovano costrette ad affittare le loro braccia a prezzi umilianti. Ogni mattina, migliaia di 'Louise' sbarcano nelle grandi stazioni di Parigi provenienti dalla periferia e si riversano in tutti i negozi e le sartorie della capitale. Con il Cinéma du Peuple abbiamo voluto mettere in luce tutte le miserie della donna moderna, di colei che sgobba un po' ovunque per salari da fame. 'L'angelo del focolare' tanto esaltato dai poeti non esiste più! Non restano che povere infelici bistrattate dalla sorte. Il nostro femminismo consiste soprattutto nell'innalzare la donna, nel darle il posto che le compete nella società, nel renderla uguale all'uomo in tutti gli aspetti sociali. Vogliamo soprattutto che la donna si interessi di più alle questioni sociali che possono un giorno trasformare la condizione materiale e morale di tutti gli oppressi. Se tutte le 'Louise' accetteranno di riflettere sul loro infelice destino, usciranno dal loro isolamento mortale; si raggrupperanno in organismi di difesa. Se tutti i militanti che vogliono liberare la donna ci assisteranno, la causa dell'emancipazione femminile avrà fatto un

grande passo, e il Cinéma du Peuple non rimpiangerà lo sforzo compiuto per produrre *Les Misères de l'aiguille*. Questo dramma non è che un episodio dei drammi del lavoro. Domani noi faremo sfilare sullo schermo la vita dei lavoratori. Ogni mestiere costituisce per noi un campo di studio. Potremo attingervi soggetti a nostro piacimento. Non dimenticheremo la Storia. Faremo rivivere i morti eroici della classe operaia, i Varlin, i Millière, i Flourens, ecc. Al Cinéma du Peuple vogliamo esaltare il Lavoro, perché solo questo conta ai nostri occhi.

Descrizione del film tratta da un opuscolo d'epoca della cooperativa, stampato dalla tipografia comunista di Parigi L'Émancipatrice e conservato presso gli archivi dell'International Institute of Social History di Amsterdam

Though some sources list Musidora appearances as early as Louis Feuillade's L'Esclave, 1908, or Étienne Arnaud's La Main noire, 1910, these claims are hard to verify. Musidora's first official appearance on screen is regarded as Louise, a young and exploited working girl in Les Misères de l'aiguille, co-directed by Raphaël Clamour and Armand Guerra (formerly of Éclair), shot at the Lux Studios for Le Cinéma du Peuple film co-op, an original and libertarian experiment in propaganda and pioneering activist film outfit. The film's cast, including Musidora, came from the theatres and music halls. This proved a charismatic, if an acrobatic choice. Clamour, a leading trade unionist who had partnered Musidora at the Châtelet theatre, turned them into a company of tragedians intent on promoting social, fraternal and feminist causes. Le Cinéma du Peuple showed this film, its first, at the Hôtel des sociétés savantes in the rue Danton, Paris, on January 18th, 1914, with commentary by Charles Marck of the CGT trade union. Lucien Descaves, a libertarian Paris-Commune veteran, spoke after the show.

Émilie Cauquy

As its first offering, *Le Cinéma du Peuple* has decided to release a social drama about women. However one looks at it, women find themselves in today's society very inferior to men. It is said, with some justice, that women are doubly exploited: both as work forces and often in the home too. More than 300,000 women are forced to hire themselves out as labourers in Paris for paltry wages. Every morning, thousands of 'Louises' make their way through the railway terminals of the city, coming in from the suburbs. They pour into the shops and workshops of the capital. Our intention has been to use cinema as means of illustrating the tribulations of today's women, who must work in every sector for a pittance. "The Angel of the Hearth" that poets used to sing of old no longer exists. Today, there are only unfortunate women, ill-treated by fortune. Our feminism is about raising women, returning women to their rightful position in society, as men's social equals. Above all, we wish women to concern themselves with social issues, and thus help change the material and moral condition of the oppressed. If every 'Louise' would only consent to reflect on her own unfortunate fate, she might do

away with her lethal isolation; she might gather with others and organise in her own defence. If every activist interested in setting women free would only join us, the cause of women's liberation would leap forward and *Le Cinéma du Peuple* would have no cause to regret the effort involved in releasing *Les Mises de l'Aiguille*. This tale is only one, among all the tales of hardship at work. Tomorrow, we intend to show working lives on the big screen. Every profession is to us a field of study. We will find a wealth of subject matter there. We shall not forget our history. We shall bring the heroes of the working class to life, the Varlins and the Millières, the Flourens and many others. We, at *Le Cinéma du Peuple*, intend to place work on a pedestal because only work, we believe, deserves to stand there. Story as related in a *Le Cinéma du Peuple* cooperative pamphlet of the day, printed by *L'Emancipatrice*, a communist printing company in Paris, now preserved in the archives of the International Institute of Social History, Amsterdam

JEUNES FILLES D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

Francia, 1915 Regia: Louis Feuillade

■ Prod.: Société des Établissements L. Gaumont ■ DCP. D.: 10' Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Gaumont Pathé Archives

Nei giorni passati (*hier*) le ragazze facevano quel che volevano: perdevano tempo ballando e flirtando, o peggio ancora, leggevano libri e intrattenevano discussioni filosofiche con spasmanti che si mostrassero all'altezza. Musidora, seducente e androgina in camicia e cravatta, appare nel ruolo d'una studentessa che cerca di avere una conversazione seria con un uomo, da pari a pari. Al giorno presente (*aujourd'hui*) la guerra ha fatto piazza pulita di simili stravaganze, e ha richiamato le ragazze al compimento del loro vero scopo nella vita – la femminilità. Che si manifesta nel loro inginocchiarsi in preghiera per l'uomo che va in guerra, e nell'asservire se stesse al superiore destino virile.

Negli anni di guerra, Musidora, che nella vita era un'attiva madrina di guerra dei soldati in trincea, apparve in numerosi film patriottici prodotti da Gaumont e diretti da Feuillade e Ravel. In *Le Grand souffle* (non in programma) un giovane sfugge a una vita di modesti crimini e diventa un cittadino responsabile scegliendo di ascoltare la chiamata alle armi e di arruolarsi. Il film si chiude con Musidora in una trascinate interpretazione della *Marsigliese*.

Mariann Lewinsky

In the days of yesteryear (hier) young girls did as they pleased: wasted time dancing and flirting, or much worse, read books and forced philosophical discussions upon worthy suitors. Musidora, wearing a fetchingly masculine shirt and tie, appears in the role of a female student who tries to have a serious conversation with a man as if she were his



Jeunes filles d'hier et d'aujourd'hui

equal. These days (aujourd'hui) war has done away with such whimsies and has called for the fulfillment of the young lady's true purpose in life – womanhood. This manifests itself in her falling on her knees to pray for the man who goes to war and being in thrall to the superior male endeavour.

During the war years, Musidora, who in real life was an active penpal of soldiers in the trenches, appeared in several patriotic films produced by Gaumont and directed by Feuillade and Ravel. In Le Grand Souffle (not in the programme) a young man escapes from the life of petty crime and becomes a responsible citizen by choosing to heed the call to arms and enlist in the army. The film ends with Musidora's uplifting performance of La Marseillaise.

Mariann Lewinsky

interpreta gli stereotipi aggiungono un tocco ironico all'insieme.

Annette Förster

Musidora plays a revue star who is the object of a married man's infatuation. To him, she play-acts every cliché attributed to revue stars: that they are easy and somewhat vulgar, that they sponge off their admirers and take lovers only for their money. To his wife and her brother, on the other hand, she plays the modern woman of the world who believes that women should help one another and who advises the wife how to win her husband back. The contrast was most likely derived from the scenario by Nora Januxi, but the sardonic smiles with which Musidora play-acts the clichés lend them an ironic touch.

Annette Förster

TRIPLE ENTENTE

Francia, 1915 Regia: Gaston Ravel

■ Scen.: Nora Januxi, Louis Feuillade. Int.: Musidora, Suzanne Vallier, Marcel Lévesque, Gaston Michel, Maurice Poitel, Jean Signoret. Prod.: Société des Établissements L. Gaumont ■ 35mm. L.: 393 m. D.: 19' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC – Centre national de la cinématographie et de l'image animée

Musidora interpreta una stella del varietà oggetto dell'infatuazione di un uomo sposato. Con lui manifesta tutti i cliché attribuiti a questo tipo di attrici: il fatto che siano compiacenti e un po' volgari, che sfruttino i loro ammiratori e che scelgano gli amanti solo in funzione dei soldi. Con la moglie dell'uomo e con suo fratello, d'altro canto, si comporta da donna di mondo convinta che le donne dovrebbero aiutarsi a vicenda e offre consigli utili a riconquistare il marito. Molto probabilmente il contrasto era già dato nella sceneggiatura di Nora Januxi, ma i sorrisi sardonici con cui Musidora

CHACALS

Francia 1917 Regia: André Hugon

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Arnold Day. Scen.: Armand Du Plessy, Albert Dieudonné, André Hugon. F.: Karémine Mérobian. Int.: Musidora (Dolorès Melrose), André Nox (Gervisi), Louis Paglieri (Higgins), M. Byon (James Hampton), Marc Gérard (Benedictus), René Carrère (Goldoya), Maggy Delval. Prod.: Les Productions André Hugon ■ 35mm. D.: 80'. Bn ■ Da: Cinémathèque française

Il cineasta André Hugon, amante della cultura popolare, frequenta la Butte Montmartre con le sue palestre di boxe, i suoi bar, i suoi saloni di pittori e i cabaret dove si esibisce l'audace Musidora. Creatura di carne e di luce, quest'ultima passa dallo schermo alla sala: al contempo madrina di guerra, regina sulfurea del serial, interprete di sketch, intrepida anche dietro alla macchina da presa, con Colette. È questa Musi che Hugon ruba alla Gaumont facendole 'ponti d'oro', forte del successo che la sua società sta ottenendo grazie ai film con

Mistinguett. La collaborazione con Musidora si sviluppa attorno a una "serie sensazionale" che diventerà invece per lei il primo lungometraggio: *Chacals*, pellicola avventurosa di 1750 metri. Con i capelli tinti di biondo, Musidora vi interpreta la corteggiatissima Dolorès. La donna sposa Sir Hampton, britannico appassionato di caccia grossa, respingendo le avance del cubano Goldoya interpretato da René Carrère, pittore di Montmartre, all'epoca compagno di Musidora e in futuro suo collaboratore in *Pour Don Carlos*. Durante il viaggio di nozze nell'insidiosa Havana, gli sposi affrontano Goldoya e i suoi debosciati 'sciacalli' cercatori d'oro nel corso di una rissa in una locanda. Ardori, lotte e desideri sono esaltati da un montaggio espressivo. Furono elogiati i paesaggi aridi, contrastati e in controluce, quasi un western d'ombre, e le scene notturne arroventate dal fuoco. Per Musidora-Dolorès questo film (girato in realtà nel Mediterraneo e non a Cuba per problemi di budget) fu una prima esposizione al *sol y sombra* dell'immaginario iberico.

Elodie Tamayo

André Hugon was a filmmaker steeped in popular culture. He haunted Montmartre with its boxing clubs, its bars, its artists' salons and its cabarets where, in 1917, Musidora was to be found boldly doing her stuff. In flesh-and-blood and in light and shade, she boosted conscript morale, a disreputable queen of the serial, performing her dangerously exciting one-woman routines, daring in front of the camera and behind it, with Colette. Hugon stole Musi from Gaumont, offering her a spectacular contract, just as his firm was drawing crowds by showing Mistinguett's exploits on screen. The idea was to work with Musidora on a "sensational series", which soon became her first feature film, Chacals, a 1,750-metre adventure reel. Musidora dyed her hair blonde to play the much courted Dolorès. She marries Sir Hampton, a British big-game hunter, rejecting the

advances of a Cuban named Goldoya, played by her boyfriend of the time, a Montmartre painter named René Carrière, who was to assist in the making of her own Pour Don Carlos (In the Name of Don Carlos). On honeymoon in the thrilling city of Havana, the couple confront Goldoya and his ban of gold-digging 'jackals', whom they win over in a bar-brawl. Daringly expressive edits convey the feverishness, the violence and the seediness of the location. The film was praised for its arid settings and shadowy lighting, for its shadowy approach to the western; and its fiery red night scenes. And for Musidora/Dolorès, this production, shot near the Mediterranean not Cuba (for financial reasons), meant a first foray into the heightened Hispanic fantasy-world of sol y sombra, or sun and shade.

Elodie Tamayo

MUSIDORA

Francia, 1920 ca.

■ Prod.: Pathé ■ DCP. D.: 40". Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives

LA MI-CARÊME À PARIS

Francia, 1926

■ DCP. D.: 1'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives



Les Vampires © Gaumont

CAPITOLO 2: IRMA VEP MAGICA IMMAGINE

CHAPTER 2: MAGIC IMAGE IRMA VEP

“Nel mio prossimo film vuole interpretare il ruolo dell’ingenua o quello della cattiva? Le lascio la scelta. L’ingenua muore nel primo episodio. La cattiva dura dodici episodi”. Senza esitare rispondo: “La cattiva”.

Musidora, *Souvenirs d’une vamp française*, citata da Patrick Cazals, *Musidora la dixième muse*, 1978

Notte sconcia, notte di fiori, notte di rantoli, notte inebriante, notte sorda, la cui mano è un aquilone abietto trattenuto da fili per tutti i lati, fili neri, fili vergognosi.

André Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, “Definizione della notte”, 1938

A questa magia, a questa attrazione, si aggiungeva il fascino di una grande rivelazione sessuale. I teatri erano chiusi o al più socchiusi. Il Moulin Rouge era appena andato in fiamme. In quell’incendio che poteva essere un disastro per la vita sessuale di migliaia di giovani, cosa restava a dare forma e sigillo ai desideri di un popolo nascente? Spettava alla calzamaglia nera di Musidora preparare alla Francia i padri di famiglia e gli insorti. Quella magnifica bestia d’ombra fu così la nostra Venere e la nostra dea Ragione. Nelle ultime pagine dei quaderni di scuole e facoltà, ella appariva quando le mani si facevano sognanti, macchia d’inchiostro modellata grossolanamente rincorrendo un ricordo scabroso. Destino senza pari: mescolata a tutto ciò che vi fosse di più impuro nei sogni di coloro che furono uccisi, abbruttiti o mutilati e di coloro che sopravvissero con una gran risata. Bisogna fermarsi a prendere coscienza di questo regno misterioso per capire ciò che mille maldestri vogliono dire con le loro goffe espressioni: ‘la donna moderna’, ‘il piacere

dell’avventura’, ‘lo spirito d’iniziativa’, eccetera. Si vendevano cartoline dove Musidora in costume era graffiata da una grande firma brutale. Mi piacerebbe che si censissero tutti coloro la cui confessione dovrebbe menzionare quella magica cartolina. Oh, non è certo una statua greca senza braccia, né la silfide o succuba delle fantasticherie romantiche, che venne a visitare le nostre notti. È questa forse la ragione di una delle incomprensioni radicali che ci allontanano dai nostri anziani. I nostri sensi hanno avuto una preda senza precedenti nella storia umana. Non siamo amanti come gli altri, quelli di un tempo. C’è un’idea della voluttà che ci è propria, e che ci è giunta per questa via di luce, tra le immagini dell’omicidio e dell’imbroglio, mentre altrove si crepava senza che noi vi prestassimo la minima attenzione. Louis Aragon, *Projet d’histoire littéraire contemporaine*, 1923

“Would you rather play the ingenue or the wicked woman in my next production? The choice is yours. The ingenue dies in the first episode. The wicked woman appears in all twelve”. Without hesitation I replied, “The wicked woman”. Musidora, *Souvenirs d’une vamp française*, quoted in Patrick Cazals, *Musidora, la dixième muse*, 1978

Filthy night, night of flowers, night of heavy breathing, heady night, muted night, the hand of which is an abject kite strung on every side, black threads, shameful threads.

André Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, “Definition of Night”, 1938

There was the magic, the seduction, the charm of sexual revelation. The theatres were closed or barely open. The Moulin

Rouge had gone up in flames. The fire might have been a catastrophe for thousands of young men’s sex-lives. What remained to shape and to seal the sensuality of a people in the making? Musidora’s black body-stocking was indispensable to providing France with family men, with rebels. This magnificent creature of the night was to become our Venus and our Goddess of Reason. She appeared in the blank pages of students’ and schoolchildren’s notebooks, when the mind and the hand began to wander, an inkblot crudely re-modelled by licentious memory. Her singular fate: she belonged to all that was most impure in the dreams of those who were to be killed or stunned or mutilated – and those who were to survive with a guffaw. Imagine what this mysterious power meant to us and you will know what a thousand awkward minds have tried to convey by clumsy expressions such as ‘modern women’, ‘the taste of adventure’, ‘a sense of initiative’ and so on. Postcards were sold showing Musidora in her body-stocking striped with a giant brutal signature. I would love to number the men whose confessions must include a mention of this magical card. Oh, it was no armless Greek statue, no sylph or succubus of the Romantic imagination that we saw at night. Perhaps that is why we were so radically unable to understand our elders, so divorced from them. Our senses preyed on a victim unprecedented in human history. We were not lovers as lovers had been before. Our idea of voluptuousness was our own and it came to us on a beam of light, a path among images of murder and fraud, while others were sent ruthlessly to their deaths elsewhere and we took not a bit of notice.

Louis Aragon, *Projet d’histoire littéraire contemporaine*, 1923

ZIGOMAR PEAU D'ANGUILLE

Francia, 1913

Regia: Victorin-Hippolyte Jasset

■ Sog.: dal romanzo *Zigomar* (1910) di Léon Sazie. Scen.: Victorin-Hippolyte Jasset. F.: Ravet. Int.: Alexandre Arquillière (Zigomar), André Liabel (Paulin Broquet), Josette Andriot (La Rosaria), Attilio Maffei (l'aviatore), Paul Guidé, Émile Keppens, Henri Gouget, Camille Bardou, Édouard Pinto, Marise Dauvray. Prod.: Éclair ■ 35mm. D.: 45' Bn ■ Da: BFI – National Archive per concessione di Marc Sandberg

Un quiz per cinefili: in uno splendido avvincente serial francese, un'affascinante attrice in calzamaglia nera appare nel ruolo della malvagia complice dell'eroe criminale. Chi sono l'attrice dagli occhi scuri e il regista?

Victorin Jasset cominciò a dedicarsi al formato seriale nel 1908 e continuò fino alla morte prematura, nel 1913. In *Peau d'anguille*, terzo e miglior episodio della serie *Zigomar*, La Rosaria (Josette Andriot), complice del bandito Zigomar (Alexandre Arquillère), viene promossa dal ruolo di spalla alla parte di protagonista. All'inizio Andriot, nella sua calzamaglia nera, scivola fuori da una bara – silhouette snella e conturbante. Resteremo turbati, ipnotizzati, ben oltre l'ultima inquadratura del film.

Il suo diabolico sorriso finale anticipa il piacere che l'eroina proverà nel trasformare la prigionia in occasione d'ingannare il detective Broquet e di farsi gioco di lui ancora una volta. Perché non c'è cella al mondo che possa trattenere una donna capace di usare un elefante da circo travestita da danzatrice orientale per scardinare da un muro una cassaforte e filarsela via come se nulla fosse (*L'Éléphant cambrioleur*), o di maneggiare esplosivi e pilotare aeroplani, questa volta nei panni di un'elegante turista (*Le Brigand de l'air*). Nelle serie successive di Jasset, Josette Andriot interpreta l'eroina eponima, Protéa, spia camaleontica, mirabolante, esperta in fughe

acrobatiche – l'attrice era un'intrepida sportiva. E tutto questo ben prima che Musidora, nel suo leggendario *catsuit*, scivolasse dentro il ruolo di Irma Vep.

Mariann Lewinsky

A quiz question for film buffs: in a superbly entertaining early French serial, a fascinating actress wearing a black catsuit appears in the role of a wicked female sidekick of the criminal male lead. What are the names of the dark-eyed actress and film director?

*Victorin Jasset began working in the series format in 1908 and continued with it until his untimely death in 1913. In *Peau d'anguille*, the third and best installment of his *Zigomar* series, *La Rosaria* (Josette Andriot), an accomplice of the bandit *Zigomar* (Alexandre Arquillère) has been promoted from her secondary role to the lead. At the very beginning, Andriot, in a black catsuit, glides out of a coffin – a slim, mesmerising silhouette. And we remain mesmerised long after the last scene of the film.*

*Her final devilish smile reveals to us how much she is going to enjoy turning imprisonment into an opportunity to hoodwink Detective Broquet and make a fool of him yet again. For no prison cell in the world is likely to detain a woman who, dressed as an oriental dancer, can deploy a circus elephant to rip a safe box full of cash out of a wall and make off with it unharmed (*L'Éléphant cambrioleur*) or, disguised as an elegant tourist, handle explosives and fly aeroplanes (*Le Brigand de l'air*). In Jasset's subsequent series, Josette Andriot played the eponymous heroine, the shape-shifting, reality-defying spy Protéa, performing amazing stunts – the actress was an intrepid sportswoman. All this went on well before Musidora, in her famous catsuit costume, stepped into the role of Irma Vep.*

Mariann Lewinsky

LES VAMPIRES

Francia, 1915 Regia: Louis Feuillade

■ T. it.: *I vampiri*. Scen.: Louis Feuillade, Georges Meiers. F.: Georges Guérin. Prod.: Société des Établissements L. Gaumont

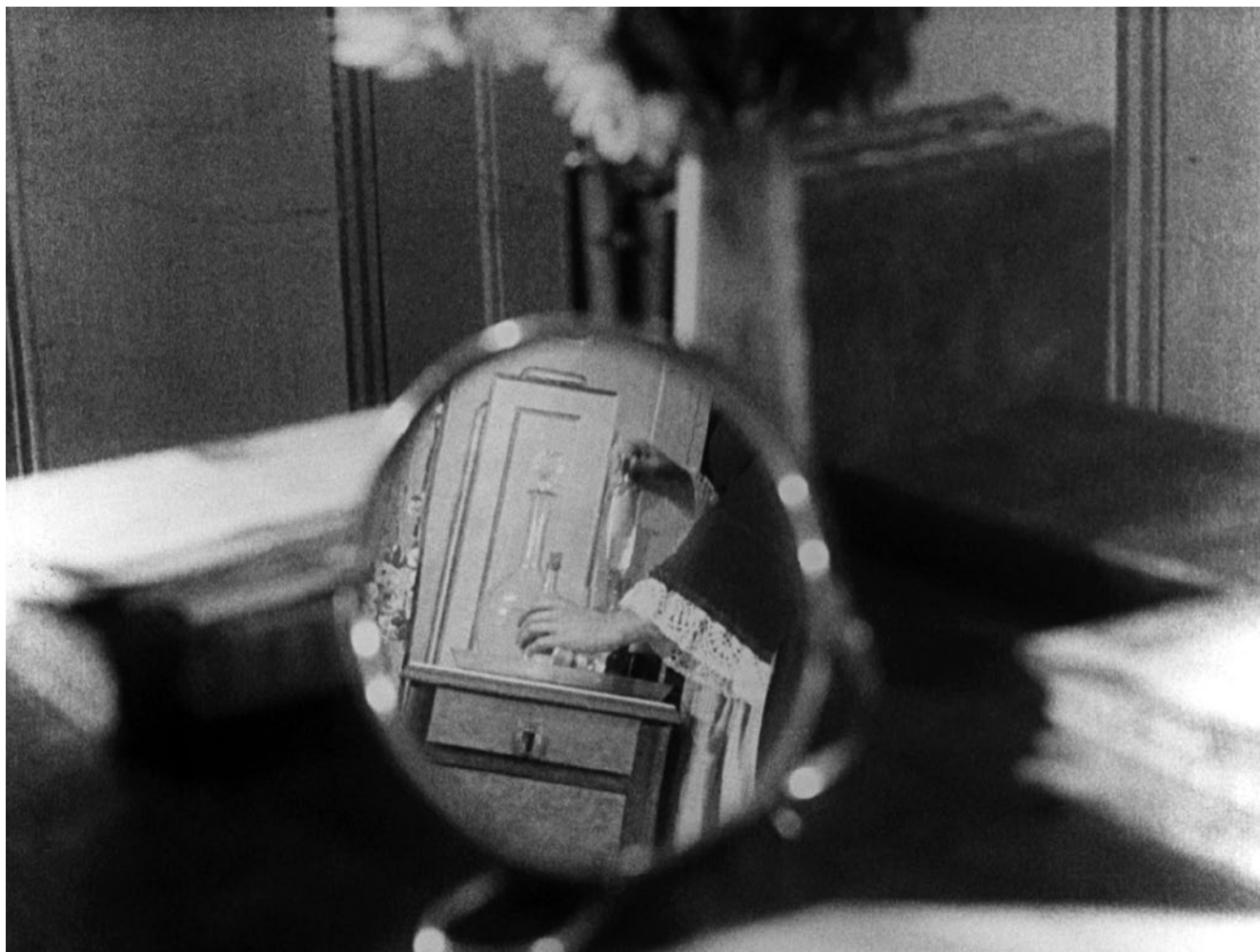
Episodio 3: Le Cryptogramme rouge

■ T. it.: *Il crittogramma rosso*. T. int.: *The Red Cypher*. Int.: Édouard Mathé (Philippe Guérande), Marcel Lévesque (Oscar Mazamette), Musidora (Irma Vep/Anne-Marie Le Goff), Jean Ayme (il Grande Vampiro), Maurice Luguët (il direttore del giornale), Delphine Renot (Madame Guérande), Louis Leubas (il padre Silence) ■ DCP. D.: 48'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Gaumont Pathé Archives

Episodio 6: Les Yeux qui fascinent

T. it.: *Mazamette milionario*. T. int.: *The Hypnotic Gaze*. Int.: Édouard Mathé (Philippe Guérande), Marcel Lévesque (Oscar Mazamette), Musidora (Irma Vep/il visconte Guy de Kerlor), Jean Ayme (il Grande Vampiro/conte de Kerlor), Fernand Herrmann (Enrique Moréno/Brichonet/Manuel Irriga), Gaston Michel (Benjamin), Miss Edith (la contessa de Kerlor), Laurent Morlas (l'ufficiale napoleonico), Renée Carl (l'Andalusa) ■ DCP. D.: 72'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Gaumont Pathé Archives

Les Vampires offre piaceri che trascendono l'interpretazione dei surrealisti, i quali vi videro – per citare Louis Aragon – “una rivelazione sessuale” e una celebrazione della criminalità. Il serial era pensato per divertire e distrarre gli spettatori preoccupati per il trascinarsi della guerra e per i loro cari al fronte. Perciò il racconto di imprese criminali era condito di elementi comici e di una scherzosa sfida alle autorità. Nel ruolo del finto tonto Mazamette, ex-Vampiro divenuto aiutante del giornalista in lotta contro i banditi, il celebre attore comico Marcel Lévesque supera brillantemente in astuzia i suoi compagni



Les Vampires

d'un tempo, avventura dopo avventura. I vampiri, dal canto loro, sembrano un vispo incrocio tra la famigerata Banda Bonnot e gli intriganti Apache, e ciò conferisce un gusto anarchico e ribelle alle loro malefatte. Con trucchi fantastici e chiaramente improbabili smascherano l'incompetenza dei rappresentanti del potere, come i poliziotti e i paladini della giustizia, che tendono a prenderli troppo sul serio. Nei panni dell'inafferrabile e sensuale Irma Vep anche Musidora contribuì agli aspetti ironici del serial. Indossando un nuovo travestimento in ciascun episodio, l'attrice era incaricata di 'informare' gli spettatori che stavano

guardando Irma Vep, e lo faceva rivolgendo alla macchina da presa il celebre sguardo obliquo e ponendo le mani sui fianchi nella posa degli Apache. Questi espedienti rendevano giocosa e ironica l'altrimenti misteriosa e sconcertante Irma Vep, creando così una complicità fondamentale tra Musidora e il pubblico, come indicò l'attrice in un'intervista a Radio Suisse Romande (18 novembre 1947): "Penso che tra me e il pubblico ci fosse una certa intesa. È un'assassina, ci si diceva, ma lo fa per divertirci, non per spaventarci. Perché alla fine si rideva..."

Annette Förster

Les Vampires offers pleasures beyond the surrealist interpretation of – in the words of Louis Aragon – “a sexual revelation” and the glamorisation of criminality. The series was meant to entertain and to distract people from their worries about the war and their loved ones at the front. To this end, the crime story was sprinkled with comedy and a teasing defiance of authority figures. In the role of the ostensibly silly Mazamette, an ex-vampire and assistant to the journalist who persecutes the bandits, the star comedian Marcel Lévesque zestfully outwits his former mates time and again. The Vampires themselves seem an agile mix of the notorious Bonnot Gang



Les Vampires

and the appealing Apache-gangs, which counterbalances their frightening exploits with an anarchistic and rebellious flavour. Their fantastic and evidently improbable tricks expose the incompetence of the authorities, including the police and crime fighters who tend to take them too seriously. As the elusive and sensual Irma Vep, even Musidora contributed to the amusing aspects of the series. Appearing in each episode in a new disguise,

the actress was in charge of 'informing' spectators that they were watching Irma Vep: for this she deployed her trademark sidelong glance at the camera and the Apache-pose of placing her hands on her hips. These devices added a playful irony to the otherwise mysterious and disconcerting Irma Vep, and likewise created a crucial understanding between Musidora and the public, as the actress suggested in an interview on Radio Suisse Roman-

de (18 November 1947): "I believe that my audiences and I both feel the same way. We found ourselves thinking, 'She's killing people to amuse us, not to frighten us. By the end, we were laughing'".

Annette Förster

LE PIED QUI ÉTREINT (estratto dal finale)

Francia 1916 Regia: Jacques Feyder

- Scen.: Jacques Feyder. Int.: Musidora (Irma Vep), André Roanne (Clarin Justel), Kitty Hott (Eliane). Prod.: Société des Établissements L. Gaumont ■ DCP. D.: 5'. Bn. Didascalie francesi / French intertitles
- Da: Gaumont Pathé Archives

Le Pied qui étreint è chiaramente un esempio di riciclaggio della figura di Irma Vep da parte della Gaumont e di Musidora stessa. Uscito nel maggio del 1916, il film era una parodia del popolare serial con Pearl White e Musidora. Ad aprile Musidora aveva dato il via al riutilizzo del personaggio indossando la celebre tuta nera in una rivista alla Scala. Quello stesso anno seguì il film di Feuillade *Lagourdette Gentleman Cambrioleur* che promuoveva l'imminente uscita del romanzo tratto da *Les Vampires*. E nel 1917 ripresero le apparizioni nei teatri di varietà di Musidora vestita da Irma Vep...

Annette Förster

With *Le Pied qui étreint* Gaumont and Musidora were able to recycle the Irma Vep figure. Released in May 1916, it was a spoof of the popular serials starring Pearl White and Musidora herself. In April that year, Musidora had kicked off the re-use by performing in the suit in a revue at the Scala. Feuillade's *Lagourdette Gentleman Cambrioleur*, which promoted the novelisation of *Les Vampires*, followed later that year, and Musidora resumed appearing in the suit in stage revues in 1917.

Annette Förster

CAPITOLO 3: LA SOCIÉTÉ DES FILMS MUSIDORA: SCENA DIETRO UNA GRATA CHIUSA* CHAPTER 3: LA SOCIÉTÉ DES FILMS MUSIDORA: SCENE BEYOND PADLOCKED GATE*

In tutte le passeggiate che ho fatto per la Spagna, un po' stanco di cattedrali, di pietre morte e di paesaggi pieni d'anima, mi sono messo a cercare gli elementi vivi, duraturi, nei quali l'istante non si congela e che vivono un presente tremante. Tra il loro infinito numero, ne ho rincorsi due: le canzoni e i dolci. Federico García Lorca, *Las Nanas infantiles*, dicembre 1928

Va' a vedere il cielo e la terra della tua Andalusia. Andalusia rima con gelosia. Perfettamente legittimo da parte mia, ma essere gelosa di una terra!... Musidora, lettera del 5 marzo 1923 ad Antonio Cañero

'Riserva passionale dell'Europa', la Spagna, con i sentimenti esagerati, i colori vivaci, le danze esuberanti e radicate tradizioni che la caratterizzano, costituisce un cronotipo suggestivo. L'infatuazione dei francesi risalirebbe ai primi scrittori-viaggiatori, che sin dal Cinquecento riportano le loro impressioni del paese che si estende oltre i Pirenei. Poi in epoca romantica lo scarto con quel territorio primitivo e bohémien attira gli artisti-viaggiatori del Nord Europa in piena crescita industriale. Un Oriente a portata di mano, la persistenza di vestigia more-sche che impregnano il paese di un esotismo antico. Le Esposizioni Universali del 1887 e del 1900 cristallizzano gli stereotipi concentrandosi sull'Andalusia folklorica e saracena. Mérimée, Gautier (il suo *Fortunio* ispira il nome d'arte Musidora) e l'adattamento della *Carmen* di Bizet contribuiscono sicuramente a quell'immaginario, insieme a Velázquez, Goya e Manet. Una terra immutata malgrado il primo conflitto mondiale, senza reduci sfigurati, ancorata in un conservatorismo sostenuto dalla dittatura di Primo de Rivera. La mostra *Pittura spagnola moderna* al

Palais Moderne di Parigi nel 1919, le danze spagnole di La Argentina e Vicente Escudero e il successo di Raquel Meller, attualizzano la mistificazione che sfiora sempre la produzione artistica francese e contribuiscono all'affermazione del cinema come arte. Questo mezzo espressivo trova nella Spagna andalusia e flamenca un territorio di luce, di festa, di ruralità e di sensualità in cui ambientare le proprie storie, ma soprattutto scopre un territorio di movimento (le danze, il flamenco, i tori) che gli permetterà di spingere al massimo le proprie possibilità espressive e le proprie fantasie. Compiendo il percorso inverso di Sorolla, Zuloaga, Picasso o anche di Dalí e Buñuel, che scelgono invece Parigi, Musidora è incantata dal fascino della Spagna come Dulac, Delluc e L'Herbier, e gira i suoi tre film principali, vagabondaggi di cineasta, in territorio iberico e con il popolo spagnolo a fare da comparsa.

Marién Gómez Rodríguez

*titolo tratto dal 12° capitolo di *La Femme et le pantin*, Pierre Louÿs, 1898

Every time I travel across Spain, having had my fill of cathedrals, of dead stones and soulful landscapes, I seek out the living and the lasting, where the moment does not freeze and where the present vibrates. Among the infinite number of such things. I set my sights on two: songs and sweets.

Federico García Lorca, *Las Nanas infantiles*, December 1928

See the sky and the earth of Andalusia where you were born. In French, Andalusia rhymes with jealousy. Which is quite right as far as I'm concerned. But to be jealous of a place!

Musidora, letter to Antonio Cañero March 5th, 1923

Spain is Europe's reservoir of passion, a place of heightened feelings and flashing colours, of brilliant dancing and entrenched traditions that together constitute a fascinating Bakhtinian chronotope. The taste for Spain goes back, in France, to the first travel writers of the 16th century, who brought home impressions from across the Pyrenees. In the Romantic age, the discrepancy between this archaic and bohemian place and the rest of Europe attracted painters travelling from the north of the continent at the peak of its industrial boom. Spain offered a proximate Orient, with its Moorish remains imparting antique exoticism. In 1887 and 1900, Universal Exhibitions strengthened the stereotypical idea of Andalusian and Saracen folklore. And naturally, Mérimée, Gautier – whose Fortunio provided Musidora with her pseudonym – and Bizet's adaptation of Carmen fuelled the imagination, with help from Velázquez, Goya and Manet. Spain was unchanged by WWI; it was not wounded. Primo de Rivera's dictatorship entrenched a conservative spirit. An exhibition entitled Modern Spanish Painting at Paris' Palais Moderne in 1919, the success of La Argentina and Vicente Escudero's Spanish Dances, the appearance of Raquel Meller, updated the myth and gave it its place in French artistic production, which actually helped to affirm cinema as an artform. For film found in Andalusia and in flamenco a theatre of light, of celebration, of rural and sensuous forms, in which to set its tales and above all to establish a locus of movement (dance, flamenco, bullfighting), and give vent to its fantasies and expressive potential. Unlike Sorolla, Zuloaga, Picasso or Dalí and Buñuel who had made their way to Paris, Musidora travelled alongside fans of Spain including Dulac, Delluc and L'Herbier. Her three principal works of cinema were shot there, the travels of a

filmmaker on Spanish soil with the people of Spain as her extras.

Marién Gomez Rodriguez

**The title is a quote from Pierre Louÿs, La Femme et le pantin, 1898*

POUR DON CARLOS

Francia, 1921

Regia: Musidora, Jacques Lasseyné

■ Sog.: dal romanzo omonimo (1920) di Pierre Benoît. Scen.: Musidora. F.: Frank Daniau-Johnston, Léonce Crouan. Scgf.: René Carrère. Int.: Musidora (Allegria Petchart), Stephen Weber (Olivier de Préneste), Abel Tarride (il generale Gelimar), Marguerite Greyval (la governante), Jean Daragon (il comandante Ibanes), Simone Cynthia (Conchita), Henri Janvier (il vecchio pastore), Jean Signoret (Arquillo), Paul Clérouc (il conte di Magnoac), René Carrère. Prod.: Société des Films Musidora ■ DCP. D.: 90'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*

■ Da: Cinémathèque de Toulouse ■ Restaurato nel 2019 da Cinémathèque de Toulouse, Cinémathèque française e San Francisco Silent Film Festival, con il sostegno di Filmoteca Vasca, Museo del Carlismo, Amis de Pierre Benoît e Amis de Musidora presso i laboratori Hiventy (scansione 4K e grading) e L'Image Ritrovata (restauro digitale) / *Restored in 2019 by Cinémathèque de Toulouse, Cinémathèque française and San Francisco Silent Film Festival, with the support of Filmoteca Vasca, Museo del Carlismo, Amis de Pierre Benoît and Amis de Musidora at Hiventy laboratory (4K scan and grading) and L'Image Ritrovata laboratory (digital restoration)*

Un ringraziamento va ad Annette Förster, che ha fatto sì che la Cinémathèque de Toulouse avviasse questo progetto di ricostruzione del film, per il quale sono stati utilizzati i soli elementi rimasti: la copia di distribuzione francese in nitrato, lacunosa, conservata alla Cinémathèque de Toulouse, e una copia di lavorazione della versione



Pour Don Carlos

per l'estero, incompleta e senza didascalie, conservata alla Cinémathèque française. Diverse didascalie perdute sono state ricostruite grazie ai documenti d'archivio del fondo Musidora della Cinémathèque française.

Francesca Bozzano

Pour Don Carlos è la produzione più importante della Société des Films Musidora (fondata il 10 dicembre 1919). Tratta da un romanzo di Pierre Benoît, questa prima opera all'insegna della libertà creativa narra il conflitto tra carlisti e borboni nella Spagna di fine Ottocento. Per la cessione dei diritti, Benoît impone come condizione la partecipazione alla regia di Jacques Lasseyné, un Grande di Spagna, che contribuisce anche al finanziamento. Girato nel Paese basco spagnolo nel 1920, il film segna una svolta decisiva nella carriera di Musidora: fa scattare un amore folle per un paese e una cultura che la accolgono come una grande star, ma soprattutto determina l'incontro con il torero Antonio Cañero

(consulente tecnico per il film), ragione sentimentale che fino al 1926 spingerà Musidora a cercare di realizzare in Spagna tutti i suoi nuovi progetti. Il film esce nel dicembre 1921 a Parigi e a Madrid in versione ridotta, poiché le tre ore inizialmente previste lo rendono non programmabile all'epoca.

Marién Gómez Rodríguez

Thanks to Annette Förster who is responsible for initiating Cinémathèque de Toulouse's reconstruction of this film, which used only its remaining elements: an incomplete French distribution nitrate print, preserved at Cinémathèque de Toulouse, and an incomplete work print without intertitles for foreign distribution, preserved at Cinémathèque française. Many of the missing intertitles were reconstructed using archive materials of Cinémathèque française's Musidora Collection.

Francesca Bozzano

Pour Don Carlos was the biggest production by Société des Films Musidora

(est. December 10, 1919). Based on a novel by Pierre Benoît, *Musidora's* first creatively autonomous work is set during the conflict between Carlists and Bourbons in late 19th century Spain. Benoît insisted that Jacques Lasseyné, a Spanish grandee who put money into the production, should co-direct. The film was shot in 1920, in the Spanish Basque Country. It represents a turning point in Musidora's career, sparking her passionate love affair with a country and a culture that welcomed her as a great star. Above all, though, she encountered Antonio Cañero, a bullfighter who acted as her technical adviser on the film. Because of him, she did all she could to ensure that her succeeding productions, until 1926, were shot in Spain. Pour Don Carlos was released in Paris and in Madrid in December 1921, in a shortened version because its original, three-hour length made it impossible to release in the market of the time.

Marién Gómez Rodríguez



Soleil et ombre (coll. Cinémathèque française)



SOLEIL ET OMBRE

Francia, 1922

Regia: Musidora, Jacques Lasseyné

■ Sog.: dalla novella *L'Espagnole* di Maria Star. F.: Frank Daniau-Johnston. M.: Nini Bonnefoy. Scgf.: Musidora. Mus.: Jacques Roques. Int.: Musidora (Juana/la straniera), Antonio Cañero (Antonio de Baena), Simone Cynthia (l'amica di Juana), Paul Vermoyal (l'antiquario), Miguel Sánchez (il segretario). Prod.: Société des Films Musidora ■ 35mm. L.: 891 m (incompleto, l. orig.: 1325 m). D.: 43' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cinémathèque française ■ Restaurato in 4K nel 2019 da Cinémathèque française e San Francisco Film Festival presso i laboratori Hiventy (digitalizzazione e colour-grading) e Fontibula (restauro immagine). La copia 35mm ottenuta con il ritorno su pellicola è stata colorata direttamente sul supporto dal laboratorio Jan Ledecy / *Restored in 4K in 2019 by Cinémathèque*

française and San Francisco Film Festival at Hiventy laboratory (digitisation and colour-grading) and Fontibula (image restoration), laboratories. A 35mm film print of the digital restoration was colour-tinted by the Jan Ledecy Lab

Oggi, dopo pranzo ho parlato molto. Ho parlato molto dell'Andalusia. Come posso. Come amo fare. Come te, amore mio.

Musidora, lettera a Antonio Cañero, 31 ottobre 1922

Tratto dal racconto *L'Espagnole* di Maria Star, fu girato da Musidora nel 1922, ancora una volta con la collaborazione di Jacques Lasseyné. Malgrado l'iniziale riluttanza di Musidora, che con lui intratterrà una relazione personale molto ambigua, Jacques Lasseyné la affianca nei suoi primi due film e partecipa economicamente alla produzione. *Soleil et ombre*, considerato "assolutamente spagnolo e nello spirito spagnolo" perfino dal re Alfonso

XIII, riprende la Spagna folklorica dei miti romantici pur restando ancorato alla realtà e alla Spagna contadina degli anni Venti. Un appassionato triangolo amoroso tra un torero, Antonio Cañero, e due donne (una straniera e una spagnola, entrambe interpretate da Musidora, che si abbandona felicemente alle fantasie e alla confusione). Una storia tragica e crudele sotto l'intenso sole castigliano, nella quale Musidora conferma il proprio stile cinematografico per sempre legato al paesaggio spagnolo. Il film esce nel luglio del 1922 in Spagna (nell'ambito di uno spettacolo della stessa Musidora) e nell'ottobre successivo in Francia, senza successo commerciale.

Marién Gómez Rodríguez

Soleil et ombre, prodotto dalla Société des Films Musidora, raggiungeva nel 1922 una lunghezza originale di 1325 metri. Solo due copie nitrato sono sopravvissute e sono conservate dalla Cinémathèque française. La copia più

completa in bianco e nero misura 828 metri e proviene dalla distribuzione spagnola. L'elemento contiene solo una brevissima lista di personaggi e interpreti; sul positivo non sono state montate altre didascalie. Una seconda copia colorata e catalogata con il titolo *The Spanish Girl* è stata identificata nel 2017 alla Cinémathèque française. Questa copia sembrava riservata alla distribuzione inglese (stando alle didascalie). Tuttavia è incompleta. Le didascalie della copia inglese sono state tradotte in francese, mentre quelle trovate nella sceneggiatura cartacea conservata negli archivi Musidora della Cinémathèque française hanno permesso di colmare le lacune narrative. Non trattandosi della versione finale della sceneggiatura, essa contiene scene diverse o assenti dalle due copie 35mm. Il restauro 4K è stato eseguito mediante la scansione integrale del positivo in bianco e nero proveniente dalla versione spagnola, utilizzando la copia inglese come riferimento per il reinserimento dei colori e di due inquadrature mancanti. I caratteri tipografici dei cartelli sono stati ricreati prendendo come riferimento una copia nitrato destinata alla distribuzione francese di *Pour Don Carlos*.

Céline Ruivo e Rob Byrne

Today, after lunch, I spoke a great deal. I spoke about Andalusia. As I can. As I love to. Like you, my love.
Musidora, letter to Antonio Cañero,
October 31st, 1922

Soleil et ombre is based on a screenplay by Maria Star originally called L'Espagnole (The Spanish Woman). It was directed by Musidora in 1922, again in collaboration with Jacques Lasseynne. Despite her initial reticence, Lasseynne, with whom Musidora entered into an equivocal relationship, worked on both of her first two films, subsidising production costs. The film was considered by King Alfonso XIII himself to be "absolutely Spanish, in the very spirit of Spain". It references the Spanish folk-culture of Ro-

mantic legend, while remaining rooted in the realities of 1920s farm life. The story focuses on a passionate love triangle between bullfighter Antonio Cañero and two women (one foreign, one native, both played by the one and only Musidora, a deliberate and confusing fantasy). The plot is tragic and cruel, steeped in the light of Castille. Musidora here affirms her manner as a filmmaker showing herself wedded to the landscapes of Spain. The film was released in July 1922 in Spain (as an element of Musidora's live show) and in October of the same year in France, where it failed to find an audience.

Marién Gómez Rodríguez

Soleil et ombre, produced by Société des films Musidora, was released in a 1,325-metre version in 1922. Only two nitrate prints survive, both conserved at the Cinémathèque française. The most complete of the two, a black-and-white print, runs to some 825 metres. Its provenance is a Spanish release print. It includes a brief cast and credit sequence. The remaining intertitles were not cut into the positive print. A second, colour-tinted copy, catalogued as The Spanish Girl, was identified in 2017, also in the Cinémathèque collection. This seems to be an English release print (judging by the intertitles). The latter print is however incomplete. The intertitles, translated from the English version, have been translated into French and incorporated into the digitised version. Others, originating from a paper version of the screenplay, found in the Musidora Archive at the Cinémathèque, fill in gaps in the story. The screenplay in question is not a shooting script: some scenes appear modified from the two 35mm prints or omitted altogether. The 4K restoration was based on a scan of the entire Spanish black-and-white print, using the English print as a colour-tinting guideline and as a source for two missing shots. The typography of the intertitles was copied from a French nitrate release print of Pour Don Carlos.

Céline Ruivo and Rob Byrne

LA TIERRA DE LOS TOROS

Francia-Spagna 1924

Regia: Musidora

■ T. int.: *Land of Bulls*. Int.: Musidora, Antonio Cañero. Prod.: Société des Films Musidora ■ 35mm. D.: 59'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC - Centre national de la cinématographie et de l'image animée

Mio caro Cinémagazine,
Eccomi nella *Tierra de los toros* di cui sto terminando il montaggio, più complicato di un rompicapo cinese. Spero di uscirne vittoriosa. La regia è tra le più ardue e pericolose. Le nuove star (dei magnifici tori) che interpretano il mio film esprimono tutti i possibili movimenti e gesti. Ho io stessa 'toreato' e provo una fiera indescrivibile perché non si potrà dire che mi sono fatta sostituire nelle scene in cui il gentil sesso sarebbe legittimato a sottrarsi. Il che potrà forse in futuro assicurarci un diritto di voto. Chissà? Caro Cinémagazine, a presto con altre notizie.

Musidora, "Cinémagazine", n. 15,
11 aprile 1924

Per il suo ultimo film, *La tierra de los toros*, Musidora concepisce una formula innovativa che coniuga cinema e teatro: una sorta di 'spettacolo totale' nel quale regna come attrice cinematografica, cantante e attrice teatrale, sullo schermo e sulla scena, privilegiando la modalità comica e la *mise en abîme*, l'autofiction e l'autoironia. Giocando con la propria immagine, Musidora regola i conti con il cinema, la stampa e lo star system, ma anche con il pubblico. Con umorismo, naturalezza e sincerità, senza alcuna amarezza. Il film si suddivide inizialmente in cinque parti: *La vida de un ganadero*, *La víspera de una corrida*, *El rejoneador*, *La fea*, *Metamorfosis* e un epilogo. *Una aventura de Musidora en España*, versione breve ed elementare del film, viene inserita sin dal 1922 nei suoi spettacoli sui palcoscenici

spagnoli. Scritto insieme all'amante Antonio Cañero – che è anche coprotagonista – e insieme a lui finanziato, *La Tierra de los toros* è il solo film in cui Musidora si presenta come unica regista nonché autrice della sceneggiatura originale. Libero come la sua artefice, il film mescola immagini documentarie e finzione allontanandosi di molto dalle norme del cinema commerciale dell'epoca, caratteristica che ne impedirà la normale diffusione nelle sale. È stato proiettato sporadicamente nel febbraio del 1924 in Spagna e risulta difficile trovare notizie sulla sua circolazione in Francia al di là di una proiezione avvenuta il 3 giugno 1924 a Lione.

Marién Gómez Rodríguez

Per questa retrospettiva viene proposto uno spettacolo scandito da tre interruzioni, a ricalcare lo spettacolo concepito da Musidora tra il 1922 e il 1924. Interpreti, Los Musidoros: Émilie Cauquy, Marién Gómez Rodríguez, Clément Lafite, Frédéric Tabet, Elodie Tamayo.

Il bello della vita è fare progetti e vedere che si realizzano, seppur lentamente. Niente si presta a fare progetti più del cinema, vasto campo di idee nel quale si cerca, si classifica, si decide. Musidora, "Le Film", 15 gennaio 1920

Sebbene non vi sia alcuna fonte diretta che documenti le esibizioni dal vivo di Musidora (nessuna registrazione, nessuna indicazione precisa sulla struttura dello spettacolo, improvvisato in funzione dei luoghi), sappiamo però che le apparizioni in carne e ossa di Musidora e Antonio Cañero si ispiravano liberamente alla sceneggiatura originale, come evidenziato dall'apparizione di un direttore di scena nella copia di distribuzione. La nostra ambizione è di ricreare un'atmosfera, di ricostruire un folle amore geografico (Andalusia, Siviglia, Cordoba) e di fantasticare una Musidora stravagante, libera, cineasta e innamorata. Il carattere fanto-



La tierra de los toros (coll. Archives françaises du film)

matico è del tutto consapevole. Non si tratta di interpretare Musidora ma piuttosto di farla apparire con diversi mezzi, con tutta la precisione e la goffaggine degli archivisti-studiosi che si improvvisano saltimbanchi. Questa fantasmagoria è realizzata sulla base di documenti privati (lettere), archivistici (sceneggiatura originale, dichiarazioni di intenti), ufficiali (pubblicazioni, articoli, registrazioni radiofoniche) o completamente inventati (carte da gioco, il tutto punteggiato da *zapateos*, *jaleos* e *palmas* di flamenco, merletti, ventagli, mantiglie e scatola musicale Polyphon). Parole, suoni, proiezioni che fanno battere il cuore.

Émilie Cauquy

Dearest Cinémagazine,
Here I am in the *La tierra de los toros*, finishing the edit, which is more complicated than the hardest Chinese puzzle. I hope I come out on top. This is the hardest and riskiest of productions. My latest stars (which are magnificent bulls) move and perform expressively. I "fought" them myself and I am proud of this beyond utterance. No one can say I used a stand-in

for those scenes that my sex entitles me to turn down. Perhaps this will help us obtain, who knows, the right to vote some day. Dear Cinémagazine, more soon.
Musidora, "Cinémagazine", n. 15, April 11th, 1924

For the last of her films, Musidora came up with an innovative scheme that was part live performance, part cinema: a total spectacle over which she reigned as film actress, chanteuse and theatre performer, a performance on screen and on stage, in comic mode, a set of Russian dolls, a self-deprecatingly fictionalised account of herself. Playing on her own image, Musidora settles her scores, with filmmaking as an art, with the press, with the star system and with her audience. She does so wittily, sincerely, quite naturally, with no sort of bitterness. Initially, the story was divided into five chapters: La vida de un ganadero (Life of a Breeder), La vispera de una corrida (The Eve of a Bullfight), El rejoneador (Bullfighter on Horseback), La fe Metamorfosis (Ugly Metamorphosis) and Epilogue. After 1922, a short and unsubtle version of the film

entitled *Una Aventura de Musidora en España*, was included in her live Spanish performances. The story was written together with her love, Antonio Cañero, and co-funded by both. *La Tierra de los toros* is the only film in which Musidora is presented as sole director and author of an original drama. The film – starring Musidora and Cañero – is formally free, as free as its director, combining documentary and drama. For this reason, it remained a far cry from the commercial standards of its time, a fact that proved an obstacle in distributing the film. It was shown in Spain in February 1924. We have been hard pushed to discover any screenings at all in France, aside from one in Lyon on June 3rd, 1924.

Marién Gómez Rodríguez

On the occasion of this retrospective, a screening interrupted three times by a live performance, modelled on Musidora's 1922 to 1924 shows, and

performed here by Los Musidores: Émilie Cauquy, Marién Gómez Rodríguez, Clément Lafite, Frédéric Tabet, Elodie Tamayo.

It is a great thing in life to come up with projects and see them happen, even if this takes time. And there is nothing more likely to generate projects than cinema, which offers a vast reservoir of ideas, wherein to search and sift and choose. Musidora, "Le Film", January 15th, 1920

Though no actual source testifies to Musidora's live performances (no recordings survive, nor a detailed cue-sheet for a show improvised on a location-by-location basis), we do know that Musidora and Antonio Cañero's live appearances were based on an original screenplay, as evidenced by the appearance of a stage manager in the release print. Generally speaking, we have felt free to reproduce

an ambience, to retrace a geographical passion (Andalusia, Seville, Córdoba) and to imagine Musi's fantastical, free-spirited presence as a filmmaker and as a woman in love. The ghostly nature of that presence is intended. Our idea was not to offer an interpreted version of Musidora's persona but rather to depict the nature of her presence by a variety of means, with the clumsy precision of the archivists and researchers turned travelling players that we are. This fantasy is based on intimate records (letters), on archival matter (original screenplay, director's notes), official publications (including articles and radio broadcasts) as well as entirely invented material (playing cards, rhythmical punctuations such as flamenco zapateos, jaleos and palmas, not to mention fans, mantillas and music-boxes). Words, sounds and projected images to make the heart beat faster.

Émilie Cauquy

CAPITOLO 4: VITA NELL'ALDILÀ CHAPTER 4: AFTERLIFE

INTERVIEW DE JEAN AYMÉ PAR FRANCIS LACASSIN

Francia, 1963

■ DCP. D.: 6'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Gaumont Pathé Archives

Francis Lacassin (grande amico del Cinema Ritrovato), scomparso nel 2008, era un mostro d'erudizione che tutto sapeva, tutto aveva visto e tutto aveva letto. I suoi studi sul cinema, come quelli sulla letteratura, si orientarono verso la controcultura, verso i generi popolari e disprezzati, verso il cinema impuro. I territori del sogno, del fantastico, dell'immaginazione sfrenata, del surrealismo poetico e dell'assurdo erano quelli che amava esplorare e abitare. La mole dei suoi studi diede vita a libri fondamentali e tuttora ineguagliati: *Pour une contre-histoire du*

cinéma (1972); *Louis Feuillade, maître des lions et des vampires* (1995); *Alfred Machin, de la jungle à l'écran* (2002); *À la recherche de Jean Durand* (2004). Lacassin è stato ovviamente il primo a pubblicare (nel 1970) una ricerca storica in grado di rendere giustizia a Musidora in quanto cineasta.

Laurent Mannoni

Francis Lacassin (a great friend of Il Cinema Ritrovato) died in 2008. He was a man of great erudition. He knew everything. He had seen everything and read everything. His research into the history of film, much like his literary research, focused on counterculture, popular or despised forms, the so-called impure cinema. He loved nothing better than to occupy a world of dreams and fantasy, where unbridled imagination meets a poetics of the absurd and the sur-

real. This research generated major, illuminating books that remain unrivalled to this day: Pour une contre-histoire du cinéma (1972); *Louis Feuillade, maître des lions et des vampires* (1995); *Alfred Machin, de la jungle à l'écran* (2002); *À la recherche de Jean Durand* (2004). *It is not surprising therefore that Lacassin was also the first person to publish a historical investigation* (1970) *into the merits of Musidora as a female filmmaker.*

Laurent Mannoni

JUDEX

Francia-Italia, 1963

Regia: Georges Franju

■ T. it.: *L'uomo in nero*. Sog.: dalla sceneggiatura di Arthur Bernède e Louis



Judex © Jacques Champreux

Feuillade per il film a episodi *Judex* (1917). Scen.: Jacques Champreux, Francis Lacassin. F.: Marcel Fradetal. M.: Gilbert Natot. Scgf.: Robert Giordani. Mus.: Maurice Jarre. Int.: Channing Pollock (Judex/Vallières), Francine Bergé (Diana Monti/Marie Verdier), Edith Scob (Jacqueline), Michel Vitold (Favraux), Théo Sarapo (Morales), Sylva Koscina (Daisy), Jacques Jouanneau (Cocantin), René Génin (Pierre Kerjean), André Méliès (il dottore). Prod.: Robert de Nesle per Comptoir Français du Film ■ 35mm. D.: 93'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque française per concessione di Jacques Champreux

Franju ha sempre visto in Feuillade un cineasta essenziale, per la genialità nel

far emergere l'insolito dalle situazioni più quotidiane. Quando gli propongo di girare una nuova versione di *Judex*, risponde che avrebbe preferito *Fantômas*. Mentre *Fantômas* e *Les Vampires* erano composti da storie quasi autonome, *Judex* è un vero serial: una trama unica sviluppata in dodici capitoli, alla quale gli sceneggiatori Francis Lacassin, grande riscopritore di Feuillade, e Jacques Champreux, nipote del cineasta, si mantengono piuttosto fedeli. Lo *Judex* del 1917 ha avuto per molto tempo una cattiva reputazione: dopo i geni del crimine, il suo giustiziere somiglia a un poliziotto. Ma ciò che interessa a Franju sta altrove, e la relativa indifferenza per il soggetto è un trampolino per la sua ispirazione: “Al diavolo la

finzione! È la scienza che mi interessa. Ecco: l'essenziale, in Feuillade, era la magia della pellicola ortocromatica; voglio ritrovare quella, a tutti i costi. Voglio fare un film onirico, di pura forma: sono alla ricerca di un certo cerimoniale, di un certo lusso. Tutto questo lo trovo in Edith Scob e in Francine Bergé: la bianca e la nera. In loro si riassume il cinema”.

Alla propria iconografia – gli uomini-uccello – Franju aggiunge quella di Feuillade, che fa sua: i banchieri truffatori e criminali, il ballo avvelenato, le calzamaglie nere e l'acrobata senza mistero, la finta annegata che galleggia a pelo d'acqua, le figure che si arrampicano sul muro come insetti. Edith Scob è al quarto film con lui; Francine

Bergé, da poco rivelatasi nel ruolo di cameriera criminale in *Les Abysses* di Nicos Papatakis, è una Diana Monti diversa, ma non indegna di quella di Musidora.

Il cartello finale precisa: “in omaggio a Feuillade, in ricordo di un'epoca che non fu felice: il 1914”. Il lieve anacronismo riporta alla guerra, che tormentava Franju, come dimostra il suo film seguente, un adattamento di *Thomas l'imposteur*.

Bernard Eisenschitz

Franju considered Feuillade a pivotal director because of his genius for identifying the eerie in the mundane. When he was asked to direct a new version of Judex, he responded that he would have preferred to do Fantômas. Whereas Fantômas and Les Vampires were composed of practically independent narratives, Judex is a proper serial, a single plot divided into 12 chapters. The screenwriters, Francis Lacassin (who played a major part in the rediscovery of Feuillade) and Jacques Champreux (Feuillade's grandson) produced a fundamentally faithful adaptation. The 1917 version of Judex never enjoyed a good reputation: after Feuillade's previous criminal masterminds, this righter of wrongs was too much like a policeman. Franju's interest may have laid elsewhere, but his comparative indifference to the subject matter spurred his inspiration: “To hell with fiction, science is what I'm interested in. For instance, the thing that matters in Feuillade is the magic of his orthochromatic photography, and that is what I want to recapture at any cost. I want to make a dreamlike picture that is about form: a ceremony of sorts, with a sense of luxury. And this is what Edith Scob and Francine Bergé, the fair and the dark lady, bring me. Together, they are an embodiment of cinema”.

Franju complements his own imagery – birdmen, etc – with Feuillade's, which he makes his own: fraudulent bankers and criminals, a poisoned costume ball, black tights, a down-to-earth acrobat, a woman falsely drowned floating on the



Musidora con Henri Langlois

water, people scaling walls like insects. Judex was Edith Scob's fourth film with Franju; while Francine Bergé, recently discovered as a criminal housemaid in Nico Papatakis' Les Abysses, here interprets Diana Monti in a different, though equally effective manner to Musidora's original performance. The closing title states: “In homage to Feuillade, and in memory of an unhappy time: 1914.” A slight anachronism, emphasising the unexpressed presence of the war, that obsession of Franju's, just as his next film, Thomas l'imposteur, would show.

Bernard Eisenschitz

MUSIDORA: LA DIXIÈME MUSE

Francia, 2013 Regia: Patrick Cazals

■ F.: Frank Gautier, Jacques Malnou. M.: Eric Beaufrils. Mus.: Eric Lesachet. Prod.: Les Films du Horla, Ciné Cinéma Classic, Région Midi-Pyrénées ■ DCP. D.: 65'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Les Films du Horla

Con il film *La Dixième muse* Patrick Cazals resuscita Musidora per la seconda volta. La prima era stata nel 1978, con il libro pubblicato da Henri Veyrier che resterà l'opera di riferimento sull'artista, perché il suo autore – seguendo le tracce di Francis Lacassin – è stato il primo a percorrere

le gesta di questa donna, pioniera del cinema e artista totale, ma anche perché contiene documenti inediti oggi non più disponibili nella loro forma originale.

Per il suo film Patrick Cazals ha avuto accesso ad altre immagini, in molti casi esclusive. E soprattutto c'è l'immagine animata del corpo fasciato di nero della bella Musidora, la sua voce e quelle di tutti coloro che il regista ha riunito e davanti ai quali scompare per costruire – con quanta grazia e raffinatezza! – la catena dei viventi che unisce definitivamente Musidora a noi. Come i più grandi documentaristi, Patrick Cazals non cerca, trova. È un trovatore dell'immagine. Il Cavaliere e la Dama sono tutt'uno. Ci sono anche i cavalli, i tori scatenati, i cuori spezza-

ti, le storie nelle storie, la musica delle note, delle parole, del ritmo del montaggio: tutto questo fa sì che la beata Musidora giunga infine a noi, e brilli più che mai nel paradiso della magica immagine.

Marie-Claude Cherqui

Patrick Cazals' film, La Dixième Muse, brings Musidora to life for the second time. The first occasion was the publication of his earlier book on the same subject with Henri Veyrier in 1978. The latter remains an essential work of reference because its author was the first person since Francis Lacassin to have surveyed Musidora's career as a pioneering filmmaker and total artist. It includes previously undiscovered documents that are no longer accessible in their origi-

nal form. This film too contains many previously unknown images found and selected by Patrick Cazals. Above all, it offers the animated image of a beauty in a close-fitting black suit, and her voice that speaks directly to us, alongside the voices of all those the director has brought together to establish a subtle bond with Musidora and bring her into our own age. As a great documentary filmmaker, Patrick Cazals does not seek, he finds. He is a visual troubadour: the knight and his adventures are here at one with his lady. Horses, wild bulls, bleeding hearts, stories within stories, the music of his notes, the words, the pace of his editing, conjure up Musidora the Blessed before our eyes, a shining star in the firmament of magical images.

Marie-Claude Cherqui

CAPITOLO 5: ESPOSIZIONE "COS'È LEI?" CHAPTER 5: AN EXHIBITION ENTITLED "WHAT IS SHE?"

Cos'è lei? Lo chiede *Nadja* (André Breton/Léona Delcourt). E anche *Céline et Julie* (Jacques Rivette). Oppure avremmo potuto prendere in prestito il titolo di Max Ernst, *La Forme de tes yeux ne m'apprend pas à vivre* (1925). *Cos'è Musidora?* Per tentare una risposta vestiamo i tre ingressi della Cineteca con i colori di Musidora: un percorso di manifesti, di fotografie originali talvolta insolite, di suoi disegni a penna, di corrispondenza privata, di rassegne stampa d'epoca, di oggetti inattesi. In ordine sparso: gli occhi che affascinano, l'icona immortale in calzamaglia nera, la vamp Gaumont, la musa surrealista, ma anche gli esordi (Académie Julian, Cinéma du Peuple, cabaret e music-hall), la festa spagnola dei film, fino all'archivista pioniera della Cinémathèque française (corrispondenza, inventario, conferenze, Commission des recherche historique).

Émilie Cauquy

What is she? asks André Breton and Léona Delcourt's Nadja. And Jacques Rivette's Céline et Julie. Or we could have borrowed our title from Max Ernst's La Forme de tes yeux ne m'apprend pas à vivre (1925). What is Musidora? Let us attempt an answer, let us drape the Cineteca's three entrances in her colours: let us cover them in posters, in photographs (many of them strikingly unusual), in pen-and-ink drawings, in private correspondence, in contemporary reviews and unexpected objects. In other words, in no particular order: those fascinating eyes, the lasting image of a black body-stocking, Gaumont's vamp, the surrealist muse, and also her first steps (Académie Julian, Cinéma du Peuple, cabaret and music-hall memorabilia), the Spanish fiesta of the Musidora Film Company productions and her pioneering archival work at the Cinémathèque française (correspondence, inventory, lecture, Commission des recherche historique).

Émilie Cauquy



A black and white photograph of actor Buster Keaton. He is seated, looking off to the right with a serious expression. He wears a dark, textured jacket over a light-colored shirt and a dark bow tie. On his head is a light-colored, textured cap. He is holding a small monkey in his left arm. The monkey is also wearing a similar cap and a dark jacket with white stripes on the sleeve. The background is out of focus, showing what appears to be an indoor setting with a window.

BUSTER KEATON!

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by* **Cecilia Cenciarelli**

Il nostro programma di quest'anno varca l'oggetto e il 'perimetro temporale' del progetto Keaton, trenta piccoli e grandi film interpretati e diretti da Buster Keaton (in tandem con Eddie Cline, Malcolm St. Clair, Clyde A. Bruckman, Charles Reisner...) tra il 1920 e il 1928. Oltre ai nuovi titoli restaurati insieme a Cohen Film Collection, presentiamo il frutto della recente collaborazione con Warner Bros e The Criterion Collection: il restauro complesso quanto imprescindibile di *The Cameraman*, primo film girato da Keaton per la MGM, ultimo capolavoro consegnato alla storia del cinema. Per otto anni Keaton aveva lavorato incessantemente in un clima di fervore artistico, sperimentazione e libertà creativa "quando facevamo cinema – avrebbe detto Keaton ricordando quella stagione irripetibile – mangiavamo, dormivamo e sognavamo cinema". Una libertà dalla quale Keaton non poteva chiaramente prescindere, ma per la quale non lottò mai veramente, né ai suoi esordi, quando fu piuttosto il suo prodigioso talento a imporsi, né durante il fatidico passaggio alla MGM, orchestrato da Joseph Schenck e siglato nel gennaio del 1928. Keaton seguì docilmente il corso degli eventi.

Quello che accadde in seguito è noto a tutti: i presunti ventidue *gagmen* schierati dalla MGM, le irruzioni sul set di un produttore giovane e ambizioso, la difficile gestazione di una sceneggiatura a troppe mani che Keaton percepiva come un ostacolo al suo processo creativo. Difficile credere che da questo clima asfittico sia nato un miracolo come *The Cameraman*, ennesima dichiarazione d'amore nei confronti del cinema e del 'fare cinema' (e riflessione sui paradossi del successo), ancora generoso di grandi trovate comiche e autentici momenti epici. Ma è forse proprio nel suo successo che si insidia la fine di Keaton, nell'aver dimostrato cioè di poter superare stoicamente, proprio come accade nei suoi film, tutti gli ostacoli posti sul suo cammino. Eppure, a posteriori, il cambiamento si avverte: "Non è ancora un personaggio nel film di qualcun altro, ma non è più un esploratore del suo universo – scrive Andrew Sarris – *The Cameraman* sta a *Steamboat Bill, Jr.* come *A Night at the Opera* sta a *Duck Soup* dei fratelli Marx. In entrambi i casi MGM è riuscita nel suo intento di addomesticare un talento anarchico a favore di un elettorato più vasto e romantico".

Celebriamo quindi tutto il talento anarchico non ancora addomesticato di cui forte si avverte la presenza nella casa stregata e nell'ascesa in paradiso di *The Haunted House* (una delle tante dimore fatali costruite da Keaton), alla cena di famiglia in *My Wife's Relations*, nei disastri atletici di *College...*

Un sincero ringraziamento a Kevin Brownlow e a Livio Jacob per averci aiutato a recuperare un incredibile filmato amatoriale girato sul set di *The Cameraman*; a Serge Bromberg ed Eric Lange per aver creduto nell'unicità del pubblico del Cinema Ritrovato consentendoci di mostrare il finale originale di *My Wife's Relations* ritrovato nella collezione di Lobster Films

Our programme this year goes beyond the scope and the 'temporal perimeter' of the Keaton Project: 30 great, major or minor films, starring and directed by Buster Keaton (in tandem with Eddie Cline, Malcolm St. Clair, Clyde A. Bruckman, Charles Reisner...) between 1920 and 1928. In addition to the new titles restored in partnership with the Cohen Film Collection, we are presenting the complex yet essential restoration of The Cameraman – Keaton's first film for MGM and his last masterpiece – the result of a recent collaboration with Warner Bros. and the Criterion Collection. For eight years Keaton had worked incessantly in an atmosphere of artistic fervour, experimentation and creative freedom. "When we made pictures," he would say of those unique times, "we ate, slept and dreamt 'em".

This was a freedom that Keaton clearly cherished but also never really fought for; neither at the beginning of his career – it was his staggering talent that stood out – nor during his fatal move to MGM, orchestrated by Joseph Schenck and signed in January of 1928. Keaton docilely went along with the course of events.

Everyone knows about what happened next: the alleged 22 gagmen lined up by MGM, a young and ambitious producer's rampages on the set, a script that was difficult to develop and with too many writers, which Keaton viewed as an obstacle to his creative process. It is hard to believe that a marvel such as The Cameraman was born in such a stifling atmosphere. Another declaration of love for cinema and 'making cinema' (and reflecting on the paradoxes of success), this film abounds with brilliant comic ideas and genuinely epic moments. But perhaps it's in its very success that lay the beginning of Keaton's downfall. In having been able to stoically overcome, just like in his films, all the obstacles on his path. Yet, in retrospect, we can feel that something is changing. "He's not yet entirely a character in someone else's movie, but he is no longer a drifter within his own universe," wrote Andrew Sarris, "The Cameraman is to Steamboat Bill, Jr. what A Night at the Opera is to Duck Soup for the Marx Brothers. In both instances, Metro-Goldwyn Mayer managed to domesticate anarchic talent for a larger and more sentimental constituency".

So let us celebrate a still "undomesticated anarchic talent", which permeates scenes of ghostly manifestations and an ascent to heaven in The Haunted House (one of the many fatal abodes built by Keaton), at the family dinner in My Wife's Relations and his athletic failures in College....

Our sincere thanks to Kevin Brownlow and Livio Jacob for reminding us of the extraordinary amateur film shot on the set of The Cameraman; and to Serge Bromberg and Eric Lange for believing in the uniqueness of our audience and allowing us show My Wife's Relations original ending found in the Lobster Films collection

Cecilia Cenciarelli

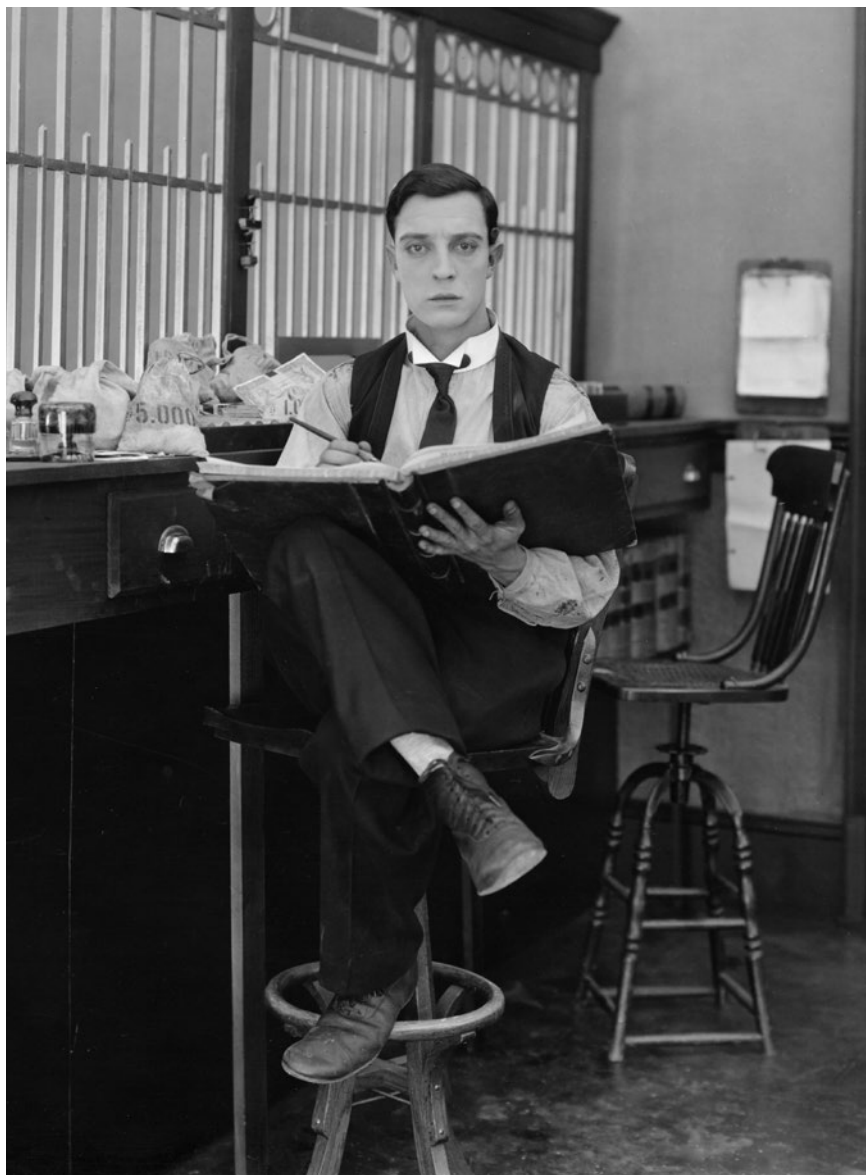
Cecilia Cenciarelli

THE HAUNTED HOUSE

USA, 1921 Regia: Buster Keaton,
Edward F. Cline

■ T. it.: *La casa stregata*. Scen.: Buster Keaton, Edward F. Cline. F.: Felgin Lessley. M.: Buster Keaton. Scgf.: Fred Gabourie. Int.: Buster Keaton (l'impiegato di banca), Virginia Fox (la figlia del direttore della banca), Joe Roberts (il cassiere), Edward F. Cline (un cliente della banca), Natalie Talmadge (la cliente che sviene), Dorothy Cassil (la cliente ammiccante), Mark Hamilton (un fantasma). Prod.: Joseph M. Schenck ■ DCP. D.: 21'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Cohen Film Collection ■ Restaurato nel 2019 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cohen Film Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2019 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cohen Film Collection at L'Immagine Ritrovata laboratory.*

Quest'opera, una delle più famose del suo autore, si compone di due parti che si svolgono entrambe in luoghi chiusi. Nel primo ambiente, la banca in cui lavora, Keaton è artefice e poi vittima di un incollamento generalizzato dello spazio. La stanza finisce per assomigliare a una gigantesca carta moschicida sulla quale i personaggi, incollati al pavimento e tra loro, gesticolano in pose pateticamente comiche da annegati. Successivamente Keaton, a causa dei suoi pasticci, viene cacciato dal direttore e si rifugia in una casa stregata nella quale si nascondono anche i banditi, che ne azionano i meccanismi segreti, nonché un attore teatrale travestito da Mefistofele e inseguito dagli spettatori incolleriti. Questa volta la situazione è rovesciata. Keaton cade vittima della trappola prima di capirla, e dunque prima di poterla neutralizzare. [...] Da uno spazio all'altro, da una stanza all'altra, arricchito da un'esperienza sempre assimilata, passa quindi dall'impotenza alla lucidità cogliendo semplicemente il gioco delle apparenze. Mai identico a se stesso dall'inizio



The Haunted House

alla fine dei suoi film, Keaton nega ogni definizione statica dell'uomo. Vivere per lui è cambiare, e cambiare significa imparare a vivere. Jean-André Fieschi, "Cahiers du cinéma", n. 130, 1962

Per il restauro di *The Haunted House* sono stati ispezionati, digitalizzati e comparati dieci elementi messi a disposizione da Cohen Film Collection

e provenienti dall'archivio di Columbus (Ohio). Il primo rullo presentava un montaggio coerente tra tutti gli elementi tranne per il posizionamento di una didascalia. Il secondo rullo presentava invece importanti differenze di montaggio tra i vari elementi. Grazie a uno studio approfondito di tutti i materiali a disposizione, si è potuto stabilire che il positivo 16mm fosse l'elemento più attendibile. Per

la ricostruzione sono stati considerati cinque elementi, tutti provenienti da Cohen Film Collection: due duplicati negativi di quarta generazione (DN_RR3030 e DN_RR14563), un duplicato positivo di terza generazione (DP_RR31461), un positivo di quinta generazione (POS_RR2143) e un 16mm (POS_RR3068) solo per un'inquadratura mancante in tutti gli altri elementi.

One of Buster Keaton's most famous works, this movie is designed in two parts, both closed environments. The first is the bank where Keaton's character works, a place thrown into complete chaos by his antics, until such time as he falls victim to his own mischief. The banking hall ends up looking like a giant fly-trap, actors stuck to the floor or to each other, pathetically and comically gesticulating. When Keaton's hopeless cack-handedness results in his being fired, he takes refuge in a haunted house inhabited by bandits who manipulate a series of secret clock-work mechanisms. He also finds there an actor dressed as Mephistopheles, whom a hostile audience has hounded out of the theatre. Keaton remains trapped in this place, until such time as he can penetrate its workings and thus make the trap not a trap. [...] He passes, in other words, from one room-space to the next, unflinchingly assimilating every experience, moving from foolishness to wisdom as gradually it dawns that appearances are not what they seem. From beginning to end, the story operates a profound alteration in Keaton's character and as always, his point is that people do not remain static. Life is about change. Changing is learning to live.
Jean-André Fieschi, "Cahiers du cinéma", n. 130, 1962

For the restoration of The Haunted House ten elements from the Cohen Film Collection were inspected, digitised and compared. The editing of reel one appeared consistent in all elements, with the exception of one intertitle, unlike reel two, which presented considerable differences in all the compared elements.

An in-depth analysis of all the available materials allowed us to ascertain that the 16mm positive print was the most reliable element. For the reconstruction, five elements have been taken into account, all from the Cohen Film Collection: two 4th generation dupe negatives (DN_RR3030 and DN_RR14563), a 3rd generation dupe positive (DP_RR31461), a 5th generation positive (POS_RR2143), and a 16mm (POS_RR3068) for a scene that is missing in all other elements.

MY WIFE'S RELATIONS

USA, 1922 Regia: Buster Keaton, Edward F. Cline

■ T. it.: *I genitori di mia moglie*. Scen.: Buster Keaton, Edward F. Cline. F.: Elgin Lessley. M.: Buster Keaton. Scgf.: Fred Gabourie. Int.: Buster Keaton (il marito), Kate Price (la moglie), Monte Collins (il suocero), Joe Roberts, Tom Wilson, Harry Madison, Wheezer Dell (i fratelli della moglie). Prod.: Joseph M. Schenck ■ DCP. D.: 24'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / English intertitles with Italian subtitles ■ Da: Cohen Film Collection ■ Restaurato nel 2018 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cohen Film Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 2018 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cohen Film Collection at L'Immagine Ritrovata laboratory

Quella di *My Wife's Relations* è una comicità mordace e volgare, di una volgarità vitale e sostanziosa come un Roquefort di prima qualità. [...] È la volgarità dei bifolchi, di gente che non sa stare al mondo, indescrivibile, priva di un pedigree che non sia quello delle bestie nelle stalle, e con la salute che accompagna quelli che Ezra Pound chiama "gli indistruttibili figli dei poveri". Un po' come il McTeague di Frank Norris, questi sono i bulli, i grulli e i citrulli che attraversano i tremolii della pellicola tra zuffe e ruzzoloni. L'impostazione è quanto di più simi-

le questo recensore abbia mai visto al magistrale trattamento che Charles Chaplin riserva alla commedia umana, con pesanti sottintesi e rapide implicazioni. Alcuni diranno che Charlie è un maestro che insegna loro come meglio cimentarsi nella scienza e nell'arte della pantomima nel cinema. E altri diranno il contrario.

Quel che conta è che *My Wife's Relations* di Buster Keaton è una comica a due rulli strepitosa.

Carl Sandburg, *The Movies Are: Carl Sandburg's Film Reviews and Essays 1920-1928*, Lake Claremont Press, Chicago 2000

Per il restauro di *My Wife's Relations* sono stati ispezionati, digitalizzati e comparati sei elementi messi a disposizione da Cohen Film Collection e provenienti dall'archivio di Columbus (Ohio). Dalla comparazione non sono emerse differenze di montaggio. Come elemento principale per il restauro è stato utilizzato un controtipo negativo di seconda generazione (PDN_50028) che presenta tuttavia titoli di coda e didascalie non originali. Questi sono stati sostituiti utilizzando un secondo controtipo negativo di seconda generazione (PDN_TITLES_2186). Il titolo del film invece è stato ricostruito prendendo spunto dai film coevi provenienti dalla stessa casa di distribuzione. Abbiamo infine avuto accesso al frammento (18m ca) di una copia diacetato stampata dal negativo camera parte della collezione Lobster Films, contenente il finale originale del film.

In My Wife's Relations, Buster Keaton has achieved comedy, pungent, vulgar comedy, wherein the vulgarity has vital power, the nutriment of first-rate Roquefort cheese. [...]

Here is vulgarity, working-class vulgarity, people of bad manners, as the phrase goes, people whose behavior is far from such, beyond words, without pedigree, except among the animals of the barns and the health that goes with what Ezra Pound calls "the unkillable infants of the poor".



My Wife's Relations

A little like Frank Norris' McTeague, people are the dummies, mummies and rummies that shamble, scramble and slide on their bottom ends across the flickers of this picture.

This is the nearest approach this reviewer has witnessed to the master handling of Charles Chaplin in presentation of human comics, with massive overtones and rapid implications. There will be those saying Charlie is a little schoolmaster showing them how to better find themselves in the pantomimic art science of the cinema. And there will be others who say otherwise. The main point is that Buster Keaton's My Wife's Relations is a hummer of a comic two reeler.

Carl Sandburg, The Movies Are: Carl Sandburg's Film Reviews and Essays 1920-1928, Lake Claremont Press, Chicago 2000

For the restoration of My Wife's Relations six elements from the Cohen Film Collection were inspected, digitised and compared. No differences in the film editing were detected during comparison. A 2nd generation dupe negative (PDN_50028) was used as main element for the restoration despite the lack of original end title and intertitles which were replaced using another 2nd generation dupe negative (PDN_TITLES_2186). The film title was reconstructed according to the style of films from the same time period and same distributor. Finally, the restoration used a fragment (roughly 60 ft) of a diacetate print struck from the original camera negative part of the Lobster Films' Collection and featuring the film's original ending

COLLEGE

USA, 1927 Regia: James W. Horne, Buster Keaton

■ T. it.: *Tuo per sempre*. Scen.: Carl Harbaugh, Bryan Foy. F.: Dev Jennings, Bert Haines. M.: Sherman Kell. Scgf.: Fred Gabourie. Int.: Buster Keaton (Ronald), Anne Cornwall (Mary), Flora Bramley (l'amica di Mary), Florence Turner (la madre di Ronald), Harold Goodwin (Jeff, il rivale), Snitz Edwards (Dean), Carl Harbaugh (l'allenatore), Sam Crawford (l'allenatore di baseball). Prod.: Joseph M. Schenck ■ DCP. D.: 66'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Cohen Film Collection ■ Restaurato nel 2018 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cohen Film Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2018*

by Cineteca di Bologna in collaboration
with Cohen Film Collection at L'Immagine
Ritrovata laboratory

Ecco Buster Keaton con il suo ultimo e notevole film: *College*. Asettico. Disinfettato. Liberato dalla tradizione, il nostro occhio si rinvigorisce a contatto con il mondo giovanile e temperato di Buster, grande specialista contro ogni genere di infezioni sentimentali. Il film è bello come una sala da bagno, vitale come una Hispano-Suiza. Buster non cercherà mai di farci piangere perché sa che le lacrime facili sono superate. Non è tuttavia il clown che ci farà sbellicare. Non smettiamo di sorridere per un solo istante, di sorridere della salute e della forza olimpica.

Al cinema preferiremo sempre l'espressione monocorde di un Keaton a quella infinitamente sfaccettata di un Jannings. I cineasti ne abusano moltiplicando per n la più impercettibile contrazione dei suoi muscoli facciali. Il dolore di Jannings è un prisma dalle cento facce...

In Keaton, invece, l'espressione è semplice come quella di una bottiglia, ad esempio; sebbene sulla pista rotonda e chiara delle sue pupille piroetti la sua anima asettica. Ma la bottiglia e il viso di Keaton possiedono punti di vista infiniti.

Sono elementi rari cui è affidato il compimento della missione nell'ingranaggio ritmico e architettonico del film. Il montaggio, chiave di volta del film, combina, commenta e unifica tutti questi elementi. Ci si può attendere una maggiore capacità cinematografica?

Luis Buñuel, "Cahiers d'Art", n. 10, 1927, in *Il cinema di Buster Keaton*, a cura di Piero Arlorio, Samonà e Savelli, Roma 1972

Per il restauro di *College* sono stati ispezionati ed analizzati nove elementi. Cinque di questi, messi a disposizione da Cohen Film Collection e depositati presso i suoi archivi di Columbus e del CNC, sono stati digitalizzati e com-



College

parati. In base a qualità fotografica e completezza, sono stati in seguito selezionati per il restauro due elementi: un controtipo positivo safety di terza generazione – utilizzato come elemento principale per il restauro, inclusi tutti i cartelli – e un controtipo negativo safety di seconda generazione. Quest'ultimo è stato impiegato per sostituire tutte quelle parti del film che mostravano, in stampa, segni visibili di decadimento fisico.

Here is Buster Keaton with his latest film, the wonderful College. Asepsis. Disinfection. Freed from tradition, our gaze revels in the juvenile, tempered world of Buster, the great specialist in fighting sentimental infections of all kinds. The film is as beautiful as a bathroom, as vital as a Hispano-Suiza. Buster never tries to make us cry, for he knows that cheap tears are outdated. He is not, however, a clown who makes us roar with laughter. Not for a minute do we stop smiling, not at him but at ourselves – smiling at health and Olympian force.

In cinema, we always contrast Keaton's monotonous expression with the infinitesimal variations of a Jannings. Filmmakers overdo it with Jannings, multiplying his slightest facial contractions to the n^{th} degree. For him, suffering is a prism cut into a hundred facets. [...]

Buster Keaton's expressions are as modest as, for example, a bottle's; the dance floor of his pupils is round and clear, but there his aseptic spirit does pirouettes. The bottle and Buster's face have infinite points of view.

Few are those who know how to accomplish their mission in the rhythmic, architectural workings of a film. It is the editing – film's golden key – that combines, comments on, and unifies all these elements. Can greater cinematic virtue be reached?

Luis Buñuel, "Cahiers d'Art", n. 10, 1927, in *An Unspeakable Betrayal. Selected Writings of Luis Buñuel*, University of California Press, Oakland 2000

For the restoration of College, nine elements were carefully inspected and an-

alysed. Five of them – from the Cohen Film Collection deposited in Columbus and at the CNC – were digitized and compared. Based on their photographic quality and completeness, two elements were selected for restoration: a third generation safety dupe positive and second generation safety dupe negative. Whereas the former served as main elements and included the original main and end titles as well as all intertitles, the latter was used to replace several sections of the dupe positive showing visible printed chemical decay.

THE CAMERAMAN

USA, 1928 Regia: Edward Sedgwick, Buster Keaton

■ T. it.: *Il cameraman*. Scen.: Clyde Bruckman, Lew Lipton. F.: Elgin Lessley, Reggie Lanning. M.: Hugh Wynn. Scgf.: Fred Gabourie. Int.: Buster Keaton (Buster), Marceline Day (Sally), Harold Goodwin (Stagg), Sidney Bracy (Edward), Harry Gribbon (il poliziotto), Josephine (la scimmia). Prod.: Metro-Goldwyn-Mayer. DCP ■ D.: 69'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: The Criterion Collection per concessione di Warner Bros. International Limited ■ Restaurato nel 2019 da the Criterion Collection, Cineteca di Bologna e Warner Bros. International Limited. presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2019 by The Criterion Collection, Cineteca di Bologna and Warner Bros. International Limited at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Vi auguro di rivedere *The Cameraman* dove Buster Keaton – dopo essere stato sportivo e comparsa per amore – diventa, per amore, cineoperatore d'attualità. Solo un acrobata può fingere una goffaggine di quel calibro; solo un poeta può fingere un simile sonno dell'intelligenza dietro cui si cela il genio della distrazione. Incredibile come un fantasma a mezzogiorno, passeggia con sobrietà attraverso

storie che assomigliano a sogni a occhi aperti. La sorte gli è costantemente avversa, la vita quotidiana lo inibisce. Ecco un uomo che non sa vivere. Solitario assume un'aria di grande rassegnazione. Ignorando le formule, gli usi, le mode si trova a proprio agio solo in mezzo al panico. Solo grazie alle catastrofi riesce a fornire la sua vera misura. I disastri non preoccupano quest'uomo di un altro mondo. L'amore guida costantemente i suoi tentativi di soccorso; riesce solo in situazioni disperate; fa l'impossibile senza neppure rendersene conto.

Paul Gilson, *Ciné-Magic*, André Bonne, Parigi 1951, in *Il cinema di Buster Keaton*, a cura di Piero Arlorio, Samonà e Savelli, Roma 1972

Lo schema è quello solito che è proprio anche di molti film di Chaplin e di moltissimo cinema americano degli anni del muto. [...] Si osserverà che questi schemi fissi sono sempre del genere comico. Essi sono fissi perché sono l'espressione di miti sociali predominanti; e sono comici, perché appunto, sono degli schemi cioè qualche cosa di morto e di esanime che, preso sul serio, rivelerebbe irrimediabilmente il proprio carattere di fossile. Ma lo schema della commedia all'italiana è ristretto e povero; quello di *The Cameraman* è invece nientemeno che l'ultimo rimbalzo della concezione capitalista (e calvinista) del successo professionale come prova e premio di una condotta giusta e morale. Che questa concezione già al tempo di Keaton fosse ridotta a schema comico sta a dimostrare che la vecchia 'american way of life' era ormai defunta. Ciò che due secoli prima era serio, adesso diventava, infatti, comico pur restando identico. La comicità di Keaton in *The Cameraman* contiene pure una riflessione altamente intellettuale sulla macchina da presa come strumento di rapporto con il reale e come mezzo di verifica. L'invenzione geniale della scimmia che rifa il verso al fotografo e riprende la scena in cui Keaton salva la ragaz-

za che sta per annegare, scena che gli permetterà di trionfare sul suo rivale, da una parte sta a indicare l'assurdità del successo dovuto, in fondo, al caso (cioè alla scimmia); dall'altro anticipa l'invenzione critica del film nel film e del film sul film, vari decenni prima di Godard e di Antonioni. Keaton, insomma, già allora aveva dei dubbi sul rapporto che passa tra l'artista e la realtà, tra il mezzo e il messaggio. Straordinario, profondo Keaton!

Alberto Moravia, *L'inventore di Godard*, "L'Espresso", 31 gennaio 1971

I invite you to watch The Cameraman again in which Buster Keaton – after having been an athlete and a devoted extra – becomes a news cameraman for love. Only an acrobat could fake clumsiness at that level; only a poet could fake a drowsy mind concealing brilliant distraction. As extraordinary as a ghost at noon, he soberly strolls across stories like daydreams. Fate works against him, and daily life puzzles him. He is a man who does not know how to live. A loner, he becomes completely resigned. Ignoring formulas, customs and fashions, he feels at ease only in the midst of mayhem. Catastrophes bring out his true capacity. Disasters do not unsettle this man from another world. Love inspires all his rescue attempts; he only succeeds in the most desperate scenarios; he does the impossible without even knowing it. Paul Gilson, Ciné-Magic, André Bonne, Paris, 1951

It is the usual formula, which was also used in many Chaplin films and much of American cinema during the silent era. [...] These set formulas are always comedic. They are set because an expression of predominant social myths; and they are comic because they are formulas, that is, something dead and lifeless that irrevocably reveals its outdated nature when taken seriously. The formula of Italian comedy is limited and meagre; instead, the formula of The Cameraman is nothing less than the last resounding echo of the capitalist (and



The Cameraman

Calvinist) concept of professional success as a sign of and award for fair and ethical behaviour. That this concept was already a comic formula during Keaton's day demonstrates that the old 'American Way of Life' was already obsolete. What two centuries earlier was serious became comic despite being identical.

Keaton's comedy in The Cameraman also contains an intellectual observation on the camera as a tool for reporting reality and as a means of verification. The brilliant idea of the monkey imitating the photographer and filming the scene in which Keaton rescues the drowning girl, the scene that makes him triumphant over his rival, shows the absurdity of success ultimately happening by chance (thanks to the monkey); it also anticipates the invention of the film within a film and the film about film,

decades before Godard and Antonioni. In other words, Keaton at that time had his own doubts about the relationship created between artist and reality, between means and the message. How extraordinary and deep Keaton was! Alberto Moravia, L'inventore di Godard, "L'Espresso", 31 January 1971

Il restauro di *The Cameraman*

Il restauro digitale in 4K di *The Cameraman* è il risultato della felice collaborazione tra Criterion Collection, Cineteca di Bologna e Warner Bros. Per il restauro sono stati utilizzati tre elementi: un interpositivo 35mm stampato dai laboratori MGM nel 1957 a partire dal negativo camera originale 35mm; una copia 16mm della Library of Congress, per gentile

concessione di Bruce Lawton e della Malkames Collection; e un controtipo positivo 35mm dell'antologico *Big Parade of Comedy* della MGM. Gli elementi sono stati scansionati presso Warner Bros. Motion Picture Imaging di Burbank e il restauro digitale è stato eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata.

Per rintracciare i 291 piedi di pellicola mancanti sono stati setacciati archivi FIAF e collezioni private di tutto il mondo, purtroppo senza esito. In una lunga intervista del 1958 a Keaton, l'autorevole curatore della George Eastman House Charles Pratt dice a Buster: "Purtroppo c'è una lacuna nella nostra copia. Pare che il negativo si sia deteriorato. È la parte in cui lei esce, il primo giorno, e va tutto storto. Ne rimane solo un pezzetto...". E Keaton



"I'm sorry if I'm a
little late."

risponde: “È un peccato, perché alcune delle principali gag stanno proprio lì”. Per fortuna nel rullo 3 mancano solo 30 inquadrature, così descritte nel *continuity script* originale della MGM:

EST Albergo: Buster sistema la macchina da presa di fronte all'albergo. Il portiere esce dall'albergo, seguito dall'Ammiraglio e dal suo staff che salgono sull'automobile. Buster riprende il portiere. Buster si allontana, poi si rende conto che dovrebbe riprendere l'Ammiraglio.

CM Panfilo in bacino di carenaggio, gente in primo piano. Ragazza accanto alla prua con una bottiglia in mano pronta per il varo. Buster sistema la sua macchina da presa per riprendere la scena. La barca scivola nell'acqua, Buster e la macchina da presa si trovano su un'asse legata alla barca e scivolano anch'essi nell'acqua insieme ad essa (dissolvenza).

PP di cannone che spara, Buster riprende (dissolvenza).

CM: Sede del cinegiornale della MGM: Buster entra con la sua macchina da presa, mostra una scatola di pellicola alla ragazza al banco, il direttore accoglie Buster che gli dà il rullo di pellicola e dice (didascalia) “Roba grossa, Signore! Spero che le darà un'occhiata”. La porta dell'ufficio si apre e colpisce Buster, la porta si chiude mentre sta passando un altro cameraman, che rompe il vetro con il treppiede.

CL Sala di proiezione: Il direttore sta parlando con una ragazza, arriva Buster che va a sedersi in prima fila. Inquadratura del Direttore arrabbiato e della ragazza contrariata. CM di uomini a cavallo in una gara di salto. Buster aveva girato la manovella al contrario e quindi i cavalli saltano all'indietro. PA di Buster in sala di proiezione con espressione molto triste.

Secondo i documenti d'archivio, il negativo fu spedito dagli studios di Culver

City della MGM alla Kodak nel febbraio del 1951: dopo aver ispezionato il negativo, la Kodak informò la George Eastman House e la MGM del materiale mancante nel rullo 3. Non ci sono dati che confermino quando andò distrutto il negativo camera originale, ma presumibilmente fu nell'incendio del deposito della MGM nel 1965.

Nel 1968 i film di Keaton erano molto richiesti. Nell'impossibilità di trovare l'interpositivo degli studios, la MGM produsse un controtipo 35mm gonfiato da una copia 9,5mm proveniente da Parigi. MGM rintracciò il controtipo solo nel 1991 – acquisito dallo storico e collezionista David Shepard all'interno della vasta collezione di Robert Youngston, tuttavia i rulli 1A, 2A, 3A e 4A presentavano delle lacune. Gran parte del materiale mancante dal controtipo era stato utilizzato per creare il documentario *MGM's Big Parade of Comedy*. La ricostruzione del film eseguita dalla Warner Bros ha usato *Big Parade* per recuperare il più possibile le parti mancanti. La copia in 16mm appartenente allo storico del cinema e collezionista Bruce Lawton è stata usata per sostituire le sezioni ingrandite e tutto il materiale non trovato in *Big Parade*. La copia Lawton era stata prodotta per la George Eastman House nel 1951 e stampata dallo stabilimento Eastman Kodak di Rochester.

The Restoration of The Cameraman

The 4K digital restoration of The Cameraman is the result of a unique partnership between Criterion Collection, Cineteca di Bologna and Warner Bros.

For this restoration, three elements were used: a 35mm MGM second-generation fine grain manufactured by MGM labs in 1957 from the 35mm original camera negative; a 16mm print from the Library of Congress, courtesy of Bruce Lawton and the Malkames Collection; and a 35mm duplicate positive from MGM's Big Parade of Comedy. The film elements were scanned at Warner Bros Motion Picture Imaging in Bur-

bank, and the digital restoration was carried out at L'Imagine Ritrovata laboratory.

FIAT archives and private collections around the world were combed to find the 291 feet of missing footage, unfortunately without success.

In a lengthy 1958 interview with Keaton, George Eastman House's influential curator George Charles Pratt tells Buster: "There's one unfortunate gap in our print. Apparently the negative has deteriorated. It's the part where you go out the first day and everything goes wrong. There's just a bit of that left..." and Keaton replies: "That's a shame because some of the biggest gags are there". Fortunately, only 30 shots are missing from reel 3, described as follows in the original MGM script continuity:

EXT Hotel: Buster sets up his camera in front of Hotel. Doorman exits Hotel, followed by Admiral and his staff and get into car. Buster takes pictures of the doorman, Buster walks away, then realizes he should be photographing the Admiral.

MS Yacht in dry dock, people in foreground. Girl standing by bow of boat with a bottle in hand to christen boat. Buster sets up his camera to capture image. The boat slides into water Buster and camera are on a plank tied to the boat and slide into water along with the boat (fade out).

CU of cannon firing, Buster photographs (fade out).

MS: MGM News Reel office: Buster enters carrying camera, shows a can of film to girl at desk, editor greets Buster who gives him reel of film and says (intertitle) "It's great stuff, Sir! I hope you'll look at it". Office door opens and hits Buster, door closes as another cameraman comes through the door, breaking glass with his tripod.

LS Projection Room: Editor is talking with girl, Buster walks to foreground and sits in front row of the screening



The Cameraman

room. Shot of Editor looking mad and girl looking disappointed. MS of men on horses in a jumping meet. Buster had cranked camera backward, so horses are jumping in reverse. MCS of Buster in screening room looking very sad.

According to the archival records, the negative was shipped from MGM Culver City to Kodak on February 1951: upon inspection of the negative, Kodak notified George Eastman House and MGM of the missing footage from reel 3. There are no records confirming when the original

camera negative was destroyed, and it is thought that it might have been in the 1965 MGM vault fire.

In 1968 Keaton films were in high demand and when MGM was unable to locate the studio fine grain it made a 35mm blow-up dupe from a 9.5mm print from

Paris. MGM finally located the fine grain in 1991 – when film historian and collector David Shepard found it in Robert Youngston's vast collection he had acquired – though it was missing footage from single reels 1A, 2A, 3A and 4A. The majority of footage removed from the fine grain was used to create the documentary MGM's Big Parade of Comedy.

Film reconstruction carried out by Warner Bros. used Big Parade to recover as much of the cut section as possible. Film historian/collector Bruce Lawton's 16mm print was used to replace the blow-up sections and any of the footage not found in MGM's Big Parade of Comedy. This 16mm print was made for the George Eastman House in 1951 and was printed by the Eastman Kodak plant in Rochester.

La partitura di *The Cameraman*: comporre per un ensemble

La partitura di *The Cameraman* mi è stata commissionata da The Los Angeles Chamber Orchestra nel 2010, ed è stata l'ultima che ho diretto per Peter von Bagh al Midnight Sun Film Festival un anno prima della sua scomparsa nel 2014.

In alcuni casi accade che conoscere bene le caratteristiche dei musicisti che eseguiranno una partitura ne influenzi la scrittura. All'epoca avevo diretto la Los Angeles Chamber Orchestra per quindici anni consecutivi e conoscevo i suoi punti di forza (quelli deboli erano trascurabili) che ho tenuto a mente in fase di scrittura. L'elemento virtuosistico era presente in ogni sezione dell'orchestra, cosa che ha posto tuttavia qualche problema nelle esecuzioni successive. Qualcosa di simile accade quando compongo una partitura che verrà eseguita dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, cosa che ho avuto la fortuna di fare diverse volte, nel corso degli anni. Sapere che avevo Paolo Mancini o Francesco Parazzoli nell'orchestra mi ha consentito di comporre passaggi più intrinsecamente complessi e profondi che

solitamente sono appannaggio della musica sinfonica. Inoltre, comporre per un ensemble di poco meno di venti elementi offre una grande risorsa: la flessibilità! Consente di passare rapidamente da momenti musicalmente intimi, o carichi di tenerezza, al caos sfrenato di una guerra di quartiere tra bande rivali cinesi con cinquecento persone. *The Cameraman* richiede questo tipo di flessibilità. È anche probabilmente la più romantica delle mie partiture keatoniane, ma non me ne pento. Keaton mi è sempre apparso come uno dei più esilaranti protagonisti di Hollywood, anche da lontano.

Partitura per ottavino, flauto, oboe, clarinetto, clarinetto basso, fagotto, corno, pianoforte, 2 percussionisti e archi.

Timothy Brock

***The score to The Cameraman:* composing for an ensemble**

I wrote The Cameraman score on a commission from The Los Angeles Chamber Orchestra in 2010, and it was the last score I conducted for Peter von Bagh at the Midnight Sun Film Festival one year before his passing in 2014.

Some scores emerge from a composer whose content is directly influenced by the original commissioning musicians. At the time I had conducted the Los Angeles Chamber Orchestra every year for 15 straight years, and I had got to know their strengths (but not so much their weaknesses, which were too few to recognize), which I dutifully exploited. There was virtuosity in each section of the ensemble, and this has presented some challenges to ensembles who have played the score since then. This is also true when writing scores specifically for the Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, which I have done many times over the years. Knowing that I had Paolo Mancini or Francesco Parazzoli in the orchestra allowed me to compose deep and inherently more musical passages for violin or violoncello that would, by any other standard, be considered concerti.

Since this score was written for an ensemble of just under 20 players, it afforded me the chance to utilize the greatest asset a chamber orchestra has to offer: flexibility! Musicians can, from one moment to another, produce the most intimate sounds and tenderest of moments, and around the corner find themselves in the middle of a 500-strong Chinese gang war. The Cameraman requires this kind of malleability. It is also probably the most romantic of all my Keaton scores, and I make no apologies for it. I've always considered Keaton one of the most exhilarating leading men in Hollywood, even at a distance.

The score calls for piccolo, flute, oboe, clarinet, bass-clarinet, bassoon, horn, pianoforte, two percussionists and strings.

Timothy Brock

Sul set di *The Cameraman*, riprese amatoriali (1928) *The Cameraman, On-The-Set* *Home Movies* (1928)

■ DCP. D.: 6'. Bn. Muto / Silent ■ Da:
Collezione privata Camillo Moscati

È il 1928, una giovane coppia di Milano va in viaggio di nozze negli Stati Uniti. Nel filmato amatoriale girato durante il viaggio in cui si vede la nave, i paesaggi del New Jersey, e le strade di New York. Lì, vicino a un'entrata della metropolitana, stanno girando un film, si vede una folla di curiosi attorno alla troupe, diverse macchine da presa in azione e il regista: è Buster Keaton che sta girando *The Cameraman*.

1928, a young couple from Milan is honeymooning in the United States. A home-movie shows their boat, the landscape of New Jersey and the streets of New York. Here, someone is making a film: we see a crowd gathering around the crew, several cameras and the director in action: it's Buster Keaton shooting The Cameraman.



DOCUMENTI E DOCUMENTARI

Documents and Documentaries

Programma a cura di / Programme curated by **Gian Luca Farinelli**

Mai come oggi il cinema e la sua storia sono narrati da un numero crescente di documentari e diventano soggetti per nuovi film: *C'era una volta a... Hollywood* di Tarantino e *They Shall Not Grow Old* di Peter Jackson ne sono gli esempi più eclatanti. In questa sezione presentiamo il meglio che, attraverso il restauro e le scoperte degli archivi, emerge tra i documenti e i documentari del passato e i più interessanti documentari sul cinema realizzati negli ultimi mesi.

Tra i film recenti, molti i ritratti emozionanti, dal dimenticato Rino Lupo a Jean Gabin e Dario Argento, allo statista che amava il cinema, Winston Churchill, al maestro dell'animazione Jiří Trnka. E poi quattro grandi dive (Musidora, Anna Magnani, Claudia Cardinale, Romy Schneider) che con i loro film hanno delineato figure femminili forti in grado di affermare la propria identità e libertà. A proposito di libertà, rendiamo omaggio ad Agnès Varda, che ha voluto chiudere il suo percorso d'artista con un autoritratto pieno di profondità e ironia (*Agnès par Varda*), e a Cecilia Mangini, grande umanista e cineasta, al festival per presentare il restauro del suo *Essere donne*. Tra le riscoperte del passato, *A Bigger Splash* di Jack Hazan, folgorante ritratto d'artista con un David Hockney letteralmente messo a nudo, un inedito Kazan raccontato da André S. Labarthe e Annette Michelson, una travolgente puntata del *Dick Cavett Show* con Peter Falk, Ben Gazzara e John Cassavetes, un'allucinata intervista a Sterling Hayden, un ritratto profondo e libero di uno dei grandi artisti nel cinema, Bernardo Bertolucci sul set di *Partner*. E un film su commissione, *O Pão*, dove Manoel de Oliveira racconta magistralmente l'odissea del pane e dell'uomo, ricostruendo il dialogo tra gli umani e la terra, tra Dio e le stagioni.

L'incontro con la storia del Novecento è l'altro tema che attraversa i film selezionati a cominciare da *Crisis: A Film of a Nazi Way* con il quale Herbert Kline nel 1939 cercava di aprire gli occhi del popolo americano sui veri obiettivi di Hitler. In *What We Left Unfinished* la giovane cineasta Mariam Ghani schiude le porte dell'archivio afgano e ci fa scoprire i film, rimasti incompiuti, realizzati durante gli anni 'sovietici'. E poi due documentari 'impossibili': *Memphis Belle. A Story of a Flying Fortress*, realizzato da William Wyler, a rischio della vita, su una fortezza volante in azione sui cieli della Germania nel 1944, e *Arab Israeli Dialogue* (Lionel Rogosin, 1974), diventati per Erik Nelson e Michael Rogosin lo spunto di due nuovi documentari.

Si inaugura quest'anno, grazie alla collaborazione con Cinemazero, il *Progetto Gideon Bachmann* che ci consente di mostrare i più bei documentari mai realizzati su Fellini. Del grande riminese mostreremo due 'falsi documentari': *Block-notes di un regista* e *I clowns*. Secondo Federico solo la finzione poteva consentire al documentario di cogliere appieno la ricchezza del reale. Martin Scorsese, cinquant'anni dopo, sembra dirci qualcosa di analogo nel suo folgorante *Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story*.

Gian Luca Farinelli

Today, more than ever before, cinema and its history are told through a growing number of documentaries and inspiring new films: Quentin Tarantino's Once Upon a Time... in Hollywood and Peter Jackson's They Shall Not Grow Old are the most sensational examples. With restored works and discoveries made in archives, in this section we are presenting the best of documents and documentaries of the past and the most interesting documentaries about film made in recent months.

Current films include a number of moving portraits, of figures including the forgotten director Rino Lupo, Jean Gabin and Dario Argento; also the statesman who loved cinema, Winston Churchill; and the master of animation, Jiří Trnka. There are also four great stars (Musidora, Anna Magnani, Claudia Cardinale and Romy Schneider) who portrayed on film strong female characters that asserted their own identity and freedom. Speaking of freedom, we are paying tribute to Agnès Varda, who decided to end her journey as an artist with a self-portrait full of insight and humour (Agnès par Varda), and to Cecilia Mangini, a great humanist and filmmaker, who will be at the festival presenting the restoration of her Essere donne.

Our rediscoveries of the past include Jack Hazan's A Bigger Splash, a stunning portrait of the artist in which David Hockney literally reveals everything; Elia Kazan as you have never seen him before in the work of André S. Labarthe and Annette Michelson; a compelling episode of the Dick Cavett Show with Peter Falk, Ben Gazzara and John Cassavetes; a trippy interview with Sterling Hayden; and a profound and poetic portrait of one of film's great artists, Bernardo Bertolucci, on the set of Partner. We also have a commissioned film, O Pão, in which Manoel de Oliveira masterfully captures the odyssey of bread and man, reconstructing the dialogue between humans and the earth, between God and the seasons.

Encounters with the history of the 20th century is the other theme running through the selected films, starting with Crisis: A Film of a Nazi Way with which Herbert Kline tried, in 1939, to open the American public's eyes to Hitler's true objectives. In What We Left Unfinished the young filmmaker Mariam Ghani opens the doors of the Afghan archives and shows us unfinished films made during the 'Soviet' years. There are two 'impossible' documentaries: Memphis Belle: A Story of a Flying Fortress, made by William Wyler, risking his own life, about a heavy bomber in action over Germany in 1944, and Arab Israeli Dialogue (Lionel Rogosin, 1974), both of which inspired Erik Nelson and Michael Rogosin to make two new documentaries.

Thanks to a partnership with Cinemazero, this year we are also inaugurating the Gideon Bachmann Project with the finest documentaries ever made about Fellini. We will also be screening two 'mockumentaries' by the great director from Rimini: Fellini: A Director's Notebook and The Clowns. Federico believed that documentaries needed fiction to fully capture the intensity of reality. Fifty years later, Martin Scorsese seems to be sending us a similar message with his dazzling Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story.

Gian Luca Farinelli

CRISIS: A FILM OF THE NAZI WAY

USA, 1939 Regia: Herbert Kline, Hans Burger, Alexander Hackenschmied

■ Scen.: Vincent Sheean. F., M.: Alexander Hackenschmied (Alexander Hammid). Mus.: H.W. Susskind, Jaroslav Harvan. Int.: Leif Erickson (voce narrante). Prod.: Herbert Kline ■ DCP. D.: 70'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art, New York ■ Restaurato da MoMA e The Film Foundation con il sostegno di George Lucas Family Foundation / *Restored by MoMA and The Film Foundation with funding provided by George Lucas Family Foundation*

Uscito nel 1939, *Crisis: A Film of the Nazi Way* fu il primo reportage documentaristico sull'incombente catastrofe europea realizzato da Herbert Kline e Alexander Hackenschmied (fu seguito nel 1940 da *Lights Out in Europe*, incentrato sull'invasione della Polonia, restaurato dal MoMA e proiettato al Cinema Ritrovato nel 2018). Affiliato al gruppo di sinistra americano Film and Photo League, Kline sperava di sfruttare la forza persuasiva del documentario per risvegliare la solidarietà degli americani nei confronti della piccola repubblica che aveva lottato per opporsi all'invasione tedesca, ma che dovette soccombere quando il 29 settembre 1938 l'Accordo di Monaco consegnò i Sudeti a Hitler.

Il film di Kline ricostruisce gli eventi che portarono al tradimento della Cecoslovacchia da parte degli alleati democratici, e alterna scene di vita quotidiana – raccolte nei dodici mesi trascorsi dai registi sul posto – a grafici che illustrano la crescente belligeranza tedesca e agli appelli che i nazisti rivolgevano ai residenti germanofoni dell'area occidentale del paese. Ci sono anche immagini girate in una colonia estiva per figli di rifugiati, due lunghe esibizioni degli artisti di cabaret politicamente impegnati Voskovec e Werich e manifestazioni inscenate dal Partito tedesco dei Sudeti.



Crisis: A Film of the Nazi Way

“Kline ha realizzato una concisa, completa, ovviamente autentica e straordinariamente esplicita testimonianza su un evento tragico e significativo, il che è eccellente dal punto di vista documentaristico. Ma ha anche – e questo è altrettanto importante – creato un film drammatico, splendidamente fotografato e molto interessante. La trama è ovviamente assurda: come poteva un dittatore dire all’Inghilterra e alla Francia che stava per invadere un paese libero?” (Frank S. Nugent, “The New York Times”, 13 marzo 1939).

Dave Kehr

Released in 1939, Crisis: A Film of the Nazi Way was the first documentary report on the approaching catastrophe in Europe by filmmakers Herbert Kline

and Alexander Hackenschmied (the second, centered on the invasion of Poland in 1940, was Lights Out in Europe, restored by MoMA and screened at Il Cinema Ritrovato in 2018). Affiliated with the leftist Film and Photo League in the US, Kline hoped to use the power of non-fiction cinema to enlist American sympathies on behalf of the small republic that had struggled to stand up to German aggression, but ultimately failed when the Munich Agreement effectively delivered the Sudetenland to Hitler on September 29, 1938.

Kline's film builds up to that moment of betrayal by Czechoslovakia's democratic allies by interspersing scenes from daily life – captured over the 12-month period the filmmakers spent in Czechoslovakia – with graphics illustrating the rise of Ger-

man belligerence and Nazi appeals to the German-speaking residents of the country's western district. Included are scenes filmed at a summer camp for refugee children, two extended performances by the politically engaged cabaret performers Voskovec and Werich, and rallies staged by the fascist Sudeten German Party.

"Kline has achieved, in brief, a concise, complete, obviously authentic and extraordinarily graphic record of a significant and tragic event – all of which is excellent from a documentary point of view. But he has also – and this is of equal importance – created a dramatic, beautifully photographed and highly interesting motion picture. Its plot, of course, is absurd: how could any dictator tell England and France where to head in and take over a free country?" (Frank S. Nugent, "The New York Times", March 13, 1939).

Dave Kehr

THE MEMPHIS BELLE: A STORY OF A FLYING FORTRESS

USA, 1944 Regia: William Wyler

■ T. it.: *La bella di Memphis*. Scen.: Edwin Gilbert, Lester Koenig. F.: William C. Clothier, William Skall, Harold Tannenbaum. M.: Lynn Harrison. Mus.: Gail Kubik. Int.: John Beal, Eugene Kern (commento). Prod.: U.S. 8th Air Force Photographic Section ■ DCP 4K. D.: 45'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Creative Differences Productions ■ Restaurato in 4K nel 2018 da Creativa Differences Production a partire dagli elementi originali del 1943 conservati presso The US National Archives / Restored in 4K in 2018 by Creative Differences Productions from 1943 original elements preserved at The US National Archives

Settantacinque anni fa mio padre completò un film che Steven Spielberg ha recentemente definito "una delle cose più belle che abbia mai visto". Racconta la storia del primo bombar-

diere B-17 a portare a termine venticinque missioni nella guerra aerea nei cieli della Germania. Per creare questo capolavoro mio padre rischiò la vita e partecipò a cinque missioni per girare il materiale necessario per raccontare quella storia. Uno dei suoi operatori, Harold Tannenbaum, fu abbattuto e morì durante le riprese.

Quando uscì, nel 1944, *The Memphis Belle* ridefinì il concetto di film 'bellico', e ancor oggi è giustamente considerato uno dei più grandi documentari della storia del cinema. Ma c'era un grosso problema, che è andato acuendosi nel corso degli ultimi settantacinque anni. Tutte le copie disponibili si erano deteriorate rischiando di far cadere il film nell'oblio, e i graffi inflitti al negativo nel 1943 erano rimasti, intaccando gravemente la forza e l'impatto narrativo del film.

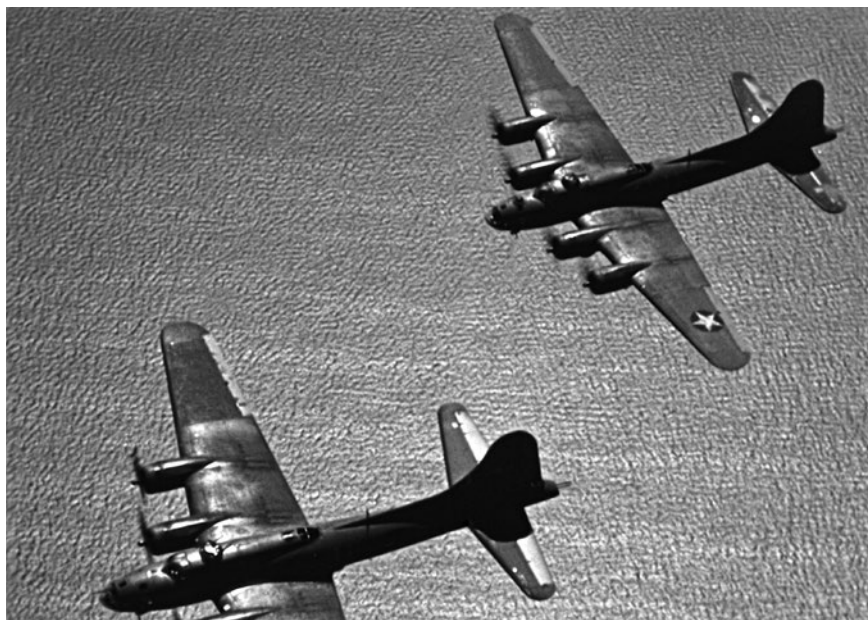
Ma le cose sono cambiate. Nel 2017 il documentarista Erik Nelson ha scoperto negli US National Archives le quindici ore del girato originale. Dopo un anno di trattative ha ottenuto di poterle masterizzare in 4K. Ha poi rimontato completamente il film, accompagnando ogni singola inquadratura alla colonna sonora esistente e non limitandosi a ripristinare la qualità originale, ma – grazie alle più recenti tecniche di restauro digitale – cancellando i difetti del materiale di partenza. Questo è dunque un restauro senza precedenti: a quanto ci risulta, nessun classico del cinema è mai stato rimontato a partire dal girato originale. Per questo motivo, *The Memphis Belle* oggi è più bello che mai, perfino più di quanto lo fosse quando uscì, settantacinque anni fa. Rimasterizzato in 4K, ha un effetto incredibile sul grande schermo, per il quale del resto mio padre lo aveva sempre pensato. Parlando a nome della famiglia Wyler, ci emoziona profondamente sapere che questo film, per il quale nostro padre ha rischiato la vita, sia stato catapultato in una nuova era, giusto in tempo per il 75° anniversario della sua uscita e il 75° anniversario del D-Day.

Catherine Wyler

75 years ago, my father completed a film that Steven Spielberg recently referred to as "one of the greatest things I have ever seen". It told the story of the first B-17 bomber to complete 25 missions in the air war over Germany. In order to create his masterpiece, my father risked his life and flew 5 combat missions to gather the footage he needed to tell that story. One of his cameramen, Harold Tannenbaum, was shot down and killed during the filming. Upon its release in 1944, *The Memphis Belle* immediately redefined the war film and is justly heralded as one of the greatest documentaries ever made. But there has been one huge problem, a problem that has been greatly compounded over the past 75 years. Every single available print has deteriorated into something close to oblivion, and scratches inflicted on the negative in 1943 have remained, greatly diminishing the film's narrative power and impact.

No longer. In 2017, documentarian Erik Nelson discovered the 15 hours of all of the original raw footage that had been shot for the film stored deep within the US National Archives. After a year of negotiation, they allowed him to transfer this master footage to 4K. Then, Nelson was able to completely re-edit the film, replacing every single shot over the existing soundtrack, not just restoring the film to its original quality, but, as he was able to use state-of-the-art digital technology, he removed all of the defects embedded in the original footage. This represents an unprecedented restoration, as to our knowledge, no classic film has ever been recut from the original raw footage. For this reason, *The Memphis Belle* now looks better than it ever has, even on its day of release 75 years ago. Mastered to 4K, the film looks incredible on the big screen, which is where my father always intended it to be shown. Speaking for the Wyler family, we are beyond thrilled that this film that our father risked his life to make has been catapulted into a new era, just in time for the 75th anniversary of its original release and the 75th anniversary of D-Day.

Catherine Wyler



Cold Blue

COLD BLUE

USA, 2018 Regia: Erik Nelson

■ M.: Paul Marengo, Robert Erickson. Mus.: Richard Thompson. Prod.: Peter Hankoff per Creative Differences, Vulcan Productions ■ DCP 4K. D.: 72'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Creative Differences Productions

Mentre Peter Jackson stava lavorando al suo restauro di filmati della Prima guerra mondiale pensato per il grande schermo, Erik Nelson, iniziava un viaggio parallelo dentro le quindici ore di scene scartate e da poco riscoperte del documentario di William Wyler *The Memphis Belle* (1944), tutte girate nel periodo più drammatico della guerra aerea nei cieli della Germania. Ne è risultato un documentario che l'autore definisce appropriatamente "una via di mezzo tra *Dunkirk* e *Koyaanisqatsi*". *The Cold Blue* è un autentico restauro a colori che ricostruisce – integrandovi filmati assolutamente inediti – il film che William Wyler diresse per documentare il periodo più tragico della guerra aerea. *The Cold Blue* completa il lavoro di Wyler con nuovi materiali

in cui i reduci della "generazione più eroica" della Eighth Air Force – uno per ciascuna postazione del B-17, che tipicamente ospitava un equipaggio di dieci uomini: pilota, copilota, mitragliere, bombardiere, ecc. – ricordano quell'esperienza straziante e indimenticabile. A valorizzare i racconti in prima persona, il girato di Wyler e il montaggio straordinariamente coinvolgente di Nelson. Il missaggio audio surround è firmato da David Hughes (*Black Panther*, *Star Wars*), mentre la partitura originale per orchestra è stata composta da Richard Thompson.

At the same time that Peter Jackson was creating his big-screen-worthy restoration of WWI footage, Erik Nelson embarked on a parallel journey into 15 hours of newly discovered out-takes of William Wyler's 1944 documentary The Memphis Belle. The footage is from the deadliest period of aerial combat over Germany.

The resulting film, The Cold Blue, a documentary Erik Nelson rather aptly describes as "Dunkirk meets Koyaanisqatsi". By way of description, The Cold Blue is an authentic, full-color restoration/remix of both celebrated and never-be-

fore-seen documentary footage directed by William Wyler. To accompany the remix of Wyler's work, The Cold Blue features brand new accounts of that unforgettably harrowing experience by surviving "greatest generation" Eighth Air Force veterans, one for each position of the standard 10-man B-17 flight crew: pilot, co-pilot, waist gunner, bombardier etc. Supporting these first-person accounts, Wyler's footage and Erik Nelson's stunningly immersive edit, the film boasts an original surround-sound mix designed by David Hughes (Black Panther, Star Wars) and an original orchestral score by Richard Thompson.

Testimoni oculari: i film amatoriali tra guerra e pace **Eyewitnessing: Amateur Films, War and Peace**

Una compilation di film privati conservati presso Archivio Home Movies per 'guardare' la Storia, tra scene di guerra e pace, dal fascismo al suo apice alla fine della guerra. Saranno mostrate, integrali o in estratti, pellicole inedite, amatoriali e di famiglia, provenienti da tutta Italia. In programma: scene di un ballo durante una crociera nel Mediterraneo, quasi l'istantanea di una nazione 'felice'; la vita militaresca in Etiopia, tra violenza e banalità del quotidiano; la visita di una fiera industriale che incrocia orgoglio autarchico e mire espansionistiche alla vigilia della guerra; le partenze dei soldati e i ritorni (a casa) dal fronte; il viaggio, carico di promesse, di un ufficiale verso il fronte russo; l'ironica messa in scena della caduta del regime (e dei mutati simboli del potere) in un ospedale militare; l'ambigua convivialità tra gli invasori tedeschi e la popolazione locale; i giubili e i balli liberatori della primavera del 1945.

Episodi che compongono un quadro storico denso e ambivalente, lontano

dagli stereotipi e carico di interrogativi. I cineamatori cronachisti inconsapevoli del loro tempo? Immagini 'spontanee' come testimonianze oculari di un'altra storia? Frammenti di sguardi e microstorie s'intrecciano – resistendo e per certi versi opponendosi – alle grandi narrazioni. L'attenzione di archivisti, curatori, storici e registi negli ultimi anni si è focalizzata con sempre maggiore attenzione su fonti come queste: produzioni marginali, locali e periferiche di cinema in formato ridotto, la cui circolazione, tranne rare eccezioni, fu limitata a una cerchia privata o assai ristretta (la famiglia, le associazioni, i club, i circuiti underground). Oggi queste immagini sono pubbliche e vengono fruite al di fuori del contesto d'origine: ci si interroga dunque su come vederle e come mostrarle.

A partire dal tema di questo programma, agli spettatori del festival poniamo la questione più ampia del recupero e della presentazione al pubblico di immagini fragili, spesso narrativamente deboli e tuttavia ricchissime di suggestioni. Ai confini tra visibile e invisibile, queste fonti sono sempre più necessarie: controcampo e contrappunto delle rappresentazioni ufficiali.

Paolo Simoni

This compilation of private films allows us to 'watch' history unfold – scenes of war and peace, from the rise of Fascism to its culmination at the end of the war. We will show previously unseen amateur and home movies shot throughout Italy from the Home Movies Archive, either in excerpts or in their entirety. The programme will include: a virtual snapshot of a 'happy' nation in dance scenes on a Mediterranean cruise; military life in Ethiopia, in both its violence and the banality of everyday life; the arrival of an industrial fair that professes both pride in economic self-sufficiency and expansionistic goals on the eve of the war; the departure of soldiers and their return from the front; an officer's

journey to the east, towards the Russian front, full of hope; the ironic staging of the fall of the regime (and the changing symbols of power) in a military hospital; the ambiguous conviviality of the German invaders and the local population; the jubiliations and free dancing in the spring of 1945. These episodes form a dense and nuanced historical picture, far from stereotype and rich in questions. Home-movie reporters oblivious to the times? The 'spontaneous' images they produced serving as eyewitnesses to an alternative history? Fragmented glances and micro-stories intertwine with great narratives, resisting and sometimes contradicting them. In recent years, the attention of archivists, curators, historians and directors has been directed towards such sources: marginal, local and peripheral productions in small gauges, whose circulation – with very few exceptions – was extremely limited and exclusively private (families, associations, clubs, underground circuits). Today, these images are public and shown beyond their original context: we question how they should be watched and how they should be shown. Starting from the programme's theme, then, festival spectators are asked broader questions about the recovery and public presentation of fragile images, often lacking in narrative yet richly suggestive. On the borderline between the visible and the invisible, these sources are ever more necessary: a counterpoint or a reverse shot to the official representations of history.

Paolo Simoni

[Crociera del Dopolavoro]

Italia, 1934 Regia: Nicolò La Colla
■ 8mm. Bn. D.: 2'

[Partenza per l'Etiopia]

Italia, 1935 Regia: Nicolò La Colla
■ 8mm. Bn. D.: 4'

[La guerra d'Etiopia]

Italia, 1935-36 Regia: Giuseppe Ferro
■ 8mm. Bn. D.: 8'



[Viaggio verso il fronte orientale]



[Girotondo di primavera]



[I partigiani e la festa]

[Visita alla fiera Campionaria di Milano]

Italia, 1940 Regia: Fratelli Chierici
■ 8mm. Bn. D.: 8'

[Estate e saluti]

Italia, 1941 Regia: Giuseppe Bacigalupo
■ 9,5mm. Bn. D.: 2'

[Viaggio verso il fronte orientale]

Italia, 1941-42 Regia: Adolfo Franzini
■ 16mm. Bn. D.: 5'

[Ritorno a casa]

Italia, 1942 Regia: Giuseppe Toschi

■ 16mm. Bn. D.: 1'

[Girotondo di primavera]

Italia, 1943 Regia: Raffaele Stagni

■ 16mm. Col. D.: 2'

[La caduta del fascismo]

Italia, 1943

Regia: Giuseppe Bacigalupo

■ 9,5mm. Bn. D.: 2'

[Riprese di un soldato tedesco nel Nord Italia]

■ 8mm. Bn. D.: 5'

[I partigiani e la festa]

Italia, 1945 Regia: Antonio Marchi

■ 16mm. Bn. D.: 4'

■ Ricerche, selezione ed edizione: Paolo Simoni, Michele Manzolini. Digitalizzazione: Mirco Santi. Prod.: Archivio Home Movies
■ DCP. D.: 40' ■ Da: Archivio Home Movies

Film di famiglia: Attilio e Bernardo Bertolucci a Casarola durante la guerra

Home Movie: Attilio and Bernardo Bertolucci in Casarola during wartime

Italia, 1943 Regia: Antonio Marchi ■ DCP. D.: 5'. Bn ■ Da: Archivio Home Movies

Eterno ritorno a Casarola: nel film a un certo punto si vede il piccolo Bernardo correre dietro a una gallina. Siamo tra il 1943 e il 1944. C'è la guerra, ma a Casarola, frazione di Monchio delle Corti, sull'appennino parmenese, si vive come sospesi in un'altra dimensione, di pace. Arriveranno presto i tedeschi a seminare il terrore. I Bertolucci si sono rifugiati nella casa di famiglia in montagna, nel luogo che – nella poesia di Attilio – si apre alla visione come “un paese favoloso, staccato non solo dalla pianura ma dal

mondo”. Qui, nel mondo dei Bertolucci, un giorno il ventenne Antonio Marchi va a trovare l'amico Attilio, recando con sé la sua cinepresa, una macchina prodigiosa che fa ritornare indietro il tempo.

Di quella giornata, di quel ricordo, ecco un frammento in 16mm, una prima scena, una scena originaria. Così ci appare nel mistero del volto di un bimbo rapito dalla cinepresa e nel gioco degli sguardi intimi che presto si amplifica, quando Attilio e Antonio si scambiano quell'oggetto magico filmandosi a vicenda. Ci piace pensare che fu proprio la stessa cinepresa che più di dieci anni dopo impugnò Bernardo Bertolucci adolescente, proprio a Casarola, per girare i suoi primi due film, mitici e perduti, sulla teleferica e l'uccisione del maiale. Perché a passargliela – così si narra – fu proprio Antonio Marchi, giovane e brillante protagonista del cinema italiano (regista, produttore e critico) tra gli anni Quaranta e Cinquanta, troppo presto dimenticato. Proprio lui, che come scriverà in una nota Bernardo, “fu la mia prima pulsione erotica cinematografica. Se sono diventato regista di film è stato per imitare Antonio Marchi.”

Paolo Simoni

The constant return to Casarola: at a certain point in the film, we see little Bernardo running after a hen. We are on the cusp of 1943/44. It is wartime, but in Casarola, a district of Monchio delle Corti on the Appennines near Parma, life goes on as if suspended in a different, peaceful dimension. The Germans will arrive to sow terror soon enough. The Bertoluccis have retreated to the family home in the mountains, to the place where – in Attilio's poetry – a vision opens up of “a fairy-tale place, detached not only from the lowlands below, but also from the world”. Here, in the Bertoluccis' world, one day the 20-year-old Antonio Marchi goes to visit his friend Attilio, bringing his film camera, a prodigious device that functions like a time machine.

Here is a 16mm fragment, a first, primal scene, of that day and that memory. That's what we see when we look upon the face of a child enchanted by the film camera, or the proliferation of gazes as Attilio and Antonio pass that magic device between them, filming each other in turn. We like to think that it was this same film camera that the adolescent Bernardo Bertolucci would pick up some ten years or so later, again in Casarola, to shoot his first two – mythic and now lost – films on the cable car and the slaughter of a pig. For it is said that it was precisely Antonio Marchi – a young and brilliant protagonist (director, producer, critic) of Italian cinema who was too-soon forgotten – who gave him a camera. As Bertolucci would later write in a note: he was “my first erotic cinematic impulse. If I became a film director, it was to imitate Antonio Marchi”.

Paolo Simoni

O PÃO

Portogallo, 1959-1963

Regia: Manoel de Oliveira

Vedi pag. / See p. 228

LE CIRQUE DE CALDER

Francia, 1961 Regia: Carlos Vilardebó

■ Scen.: Alexandre Calder. F.: André Bac, Patrice Pouget. M.: Anne-Marie Cotret. Mus.: Pierre Henry. Prod.: S.N.P.C. – Société Nouvelle Pathé Cinéma ■ DCP. D.: 29'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Pathé ■ Restaurato nel 2019 da Pathé presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dai negativi originali / Restored in 2019 by Pathé at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original negatives

Realizzato nei primi anni della sua permanenza a Parigi, il circo di Calder occupa due valigie ed è costituito da una pista sulla quale le piccole creature

realizzate in materiali poveri e colorati si articolano a creare vari numeri. Calder tiene le rappresentazioni nel suo appartamento di rue Daguerre. Ben prima dei *mobile* e degli *stabile*, i suoi animali e i suoi circensi, concepiti come giocattoli, rispondono a un'espressione plastica dell'equilibrio. "Calder, che aveva investito in questo numero un'ingegnosità inaudita, non aveva dimenticato niente, né la rete tesa sotto i trapezi, né il gioco dei fazzoletti, né il minuscolo sacco che doveva avvolgere la testa dell'omino per il salto mortale" (Michel Seuphor, *Douce Province*, 1941).

Vent'anni dopo rue Daguerre, Hans Richter filma alcuni personaggi in *Dreams that Money Can Buy*, poi Jean Painlevé realizza nel 1955 *Le Grand cirque de Calder 1927*. Carlos Vilardebó dedica allo scultore tre cortometraggi: *Le Cirque de Calder* (1961), *Les Mobiles* (1968) e *Les Gouaches de Sandy* (1973). In quegli anni gira anche un film su Jean Tinguely (1971). Quando quest'ultimo aziona le sue sculture con i motori, Calder, sotto lo sguardo di spettatori invisibili, interpreta con il suo circo il ruolo di Monsieur Loyal, mettendo egli stesso in movimento le proprie sculture, che non possono essere apprezzate se non quando a manipolarle è colui che le ha inventate, e Vilardebó, filmandole da vicino, riproduce il gesto della creazione e della vita.

Stéphanie Salmon

Alexander Calder made his Cirque Calder during his very first years in Paris. The whole thing fits into two suitcases. It consists of a ring and a set of tiny figurines made out of cheap, brightly coloured materials, which move in such a way as to replicate various numbers. Calder performed his circus in his own apartment in the rue Daguerre, in Paris. Long before the mobiles and the stables, these circus animals and human figurines, originally intended as toys, were equally about the physics of balance. "Calder had exercised incredible ingenu-



Le Cirque de Calder

ity in devising this number. Nothing was missing, not the net under the trapezes, nor the play of handkerchiefs, nor the minute bag to cover a doll's head when he was to perform a giant somersault". (Michel Seuphor, Douce Province, 1941). Twenty years after the era of the rue Daguerre, Hans Richter filmed some of Calder's figurines in Dreams that Money can Buy; then in 1955 Jean Painlevé shot Le grand cirque de Calder, 1927. Carlos Vilardebó made three shorts about the sculptor, Le Cirque de Calder (1961), Les Mobiles (1968) and Les gouaches de Sandy (1973). He also made a film about Jean Tinguely (1971). But whereas the latter uses motors to propel his sculptures, Calder performs his circus before an invisible audience, playing the MC himself and setting his sculptures in motion by hand. They must approve of the fact of being manipulated by their creator. Indeed, Vilardebó shoots so close that his images seem to conjure the very act of creating life.

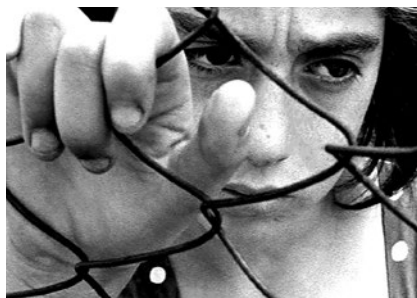
Stéphanie Salmon

ESSERE DONNE

Italia, 1964 Regia: Cecilia Mangini

■ Scen.: Felice Chilanti. F.: Luciano Graffigna. M.: Marco Menenti. Mus.: Egisto Macchi. Prod.: Unitefilm ■ DCP. D.: 28'. Bn. Versione italiana / Italian version
 ■ Da: AAMOD - Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico
 ■ Restaurato da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory

Come accade sempre con i lavori che sono stati un'esperienza forte e una scoperta di valore esistenziale, sono molto legata a *Essere donne*. L'esperienza è stata la fabbrica, e nella fabbrica la catena di montaggio, la parcellizzazione, i tempi stretti, la verifica della lezione gramsciana sul fordismo. La scoperta è stato l'incontro con le donne 'agite' dalla fabbrica, dal lavoro contadino, dalla famiglia, dal rapporto con la loro condizione negata,



Essere donne



nel momento iniziale del loro (e mio) confuso interrogarsi sulla necessità del cambiamento.

Negli anni Cinquanta e nei Sessanta la fabbrica è stata il tema caldo, a volte anche rovente, al centro dell'interesse, delle diagnosi e delle profezie della cultura di sinistra. Entrare in fabbrica con la beneamata Arryflex era il mio sogno che più sogno non si può, ma anche il più proibito. [...]

Finalmente, la svolta si verifica nella primavera del 1964: per le elezioni la Unitefilm chiede ai registi della sinistra italiana non di 'suonare il piffero' della propaganda per il Partito Comunista, ma l'approfondimento di un problema sociale, collettivo. Per il tema del lavoro femminile, mi chiamano a Botteghe Oscure. [...]

Dovunque, al Sud e al Nord incontro donne convinte che l'indipendenza economica da conquistare le salverà. Lo credo anch'io, anch'io mi cullo in questa convinzione, semplice, lineare, consolatoria, invece la realtà è complessa, contorta, avara di gratificazioni. Il mio "guardati intorno, ascolta, pensa" si incontra per la prima volta con il "guardati intorno, ascolta, pensa" delle altre.

Scopro che le donne sono inquiete, spesso apertamente insoddisfatte del peso esistenziale che le limita, e sotto-traccia oscuramente motivate a capire che cosa non funziona, e come rifiutarsi di pagare le penali introiettate nell'infanzia, tutte a scadenza illimitata. Ancora manca la consapevolezza del sistema penalizzante nella sua interezza, nelle sue cause, nelle sue

motivazioni. Le donne sono inconsciamente in gestazione del loro essere interamente donne.

Questa situazione magmatica mi riguarda, riguarda tutte, riguarda anche chi si rifiuterà di crescere. Certo è per il senno di poi, e dipende da una lettura attuale di *Essere donne* se oggi penso che istintivamente sono stata spinta a identificarmi in tutte loro, in Puglia entrando nel filmato come raccogli-trice di olive, al Nord come operaia al controllo dei telai.

Cecilia Mangini

As is always the case with works that constituted a powerful experience and a discovery of an existential nature, I remain very close to Essere donne. In this case, the experience was that of the factory, and within the factory the production line, the compartmentalisation, the short timescales, the confirmation of Gramsci's teachings on Fordism. The discovery was that of the women 'worked' by the factory, of peasant work, of families, of their relationship to their hopeless situation, in the initial moment of their (and my) confused questioning of the need for change.

In the 50s and 60s, the factory was a hot – sometimes red-hot – topic at the heart of the concerns, diagnoses and prophecies of leftwing culture. Entering a factory with my much-loved Arryflex was my dream, and it couldn't have been more remote, or more forbidden. [...]

Finally, the opportunity came in the spring of 1964. For the elections, Unitefilm asked Italian leftwing filmmakers to investigate fully a collective,

social problem, rather than simply and uselessly trumpeting Communist Party propaganda. For the section on women's work, they called me in via delle Botteghe Oscure. [...]

Everywhere, in both the north and the south, I met women convinced that they would be saved by the economic independence they were seeking. I, too, believed it. I, too, clung to this simple, linear, consolatory conviction. However, reality is complex, convoluted and offers little satisfaction. For the first time my "look around, listen, think" ran up against the "look around, listen, think" of other women.

I discovered that women are restless, often openly dissatisfied with the existential burden that weighs upon them, and secretly driven to understand what is not working and how to free themselves of the endless penalties imposed on them since their childhood. A full awareness of the system that penalises them – its causes, its reasons – is still lacking. The women are unconsciously still only becoming complete women.

This embryonic situation applies to me; it applies to all of us; it even applies to those who refuse to grow. It is undoubtedly down to hindsight and to a contemporary reading of Essere donne that I now believe that I was instinctively driven to identify myself with all of them – entering into the film as an olive-picker in Apulia or as a weaver at the loom in the north.

Cecilia Mangini

JAKOB IL REALE E SOSIA IL VERO

Italia, 1968 Regia Paola Rispoli

■ Prod. Corona Cinematografica ■ DCP. D.: 11'.
Col. Versione italiana / *Italian version* ■ Da:
Cineteca di Bologna

In questo piccolo documentario misterioso e magnifico, pochissimo visto e ancor meno distribuito, entriamo nell'officina creativa di uno dei massimi registi del Novecento. Aprile 1968. Bernardo Bertolucci gira *Partner*. Lo cogliamo sul set a provare, riprovare, discutere, indicare. Assieme a lui, il direttore della fotografia Ugo Piccone e gli attori Pierre Clémenti, Tina Aumont, Ninetto Davoli... Capiamo che il cinema, per Bertolucci, è un continuo interrogare e interrogarsi. Risponde alle domande di un intervistatore che si esprime per cartelli. In breve: non sa bene cosa sia questo film, in gran parte lo assiste nascere sul momento. Lo sta però girando come se fosse l'ultimo della sua vita. Insisterà sul piano-sequenza, il montaggio gli pare banalizzante. In quanto alla morale: uno più uno non fa due. E i poeti? Individualisti, e individualisti si muore. Conclusione: ci vuole una molotov.

Andrea Meneghelli

*In this mysterious and magnificent small documentary – hardly ever seen or distributed – we enter the creative workshop of one of the greatest 20th-century directors. It is April 1968 and Bernardo Bertolucci is shooting *Partner*. We see him doing takes, retakes, discussing and giving directions. With him are the director of photography Ugo Piccone, as well as actors Pierre Clémenti, Tina Aumont, Ninetto Davoli... We can see that cinema for Bertolucci is constant exploration and self-exploration. He answers the questions of an interviewer who uses cue cards. In short, he doesn't know what this film is and mostly helps it come to life on the spot. He's filming it as if it were his last. The sequence shot is very important, the editing seems to trivialise*



Jakob il reale e sosia il vero

it. As for the moral of the story: one plus one does not equal two. And the poets? Individualists, and individualists until the very end. Conclusion: we need a Molotov cocktail.

Andrea Meneghelli

DICK CAVETT SHOW

USA, 1970

■ DCP. D.: 35'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Sony Columbia per concessione di Daphne Productions

A questo momento famigerato della storia della televisione si assiste con divertimento misto a imbarazzo. Le interviste di Dick Cavett alle personalità del cinema sono spesso preziose: possono essere informali (con momenti esilaranti in presenza di certi ospiti) ma anche profonde. Il programma ha due anni quando nel 1970 Cavett inaugura un nuovo formato, più lungo, per fare concorrenza agli eventi sportivi sugli altri canali. Il primo episodio del nuovo formato, dove gli intervistati sono i protagonisti di *Husbands* (Mariti), è disastroso. Tutto quel che può andare storto in un'intervista (compresa l'improbabile evenienza che gli ospiti si tolgano i calzini e si azzuffino rotolandosi sul pavimento) accade.

In apparente stato d'ebbrezza, Falk, Cassavetes e Gazzara si rifiutano di parlare e quando lo fanno si limitano a frasi sconnesse: in sostanza tre figure del Nuovo cinema americano trasformate davanti ai nostri occhi nei Tre Marmittoni. Cavett abbandona lo studio in segno di protesta per farvi ritorno quando il pubblico lo reclama ("Vogliamo Dick!"). I tre ragazzacci si inginocchiano ai suoi piedi fingendo di chiedere scusa, ma cinque secondi dopo riprendono le loro provocazioni con esasperante intensità. Verso la fine si intuisce che è più finzione che ubriachezza molesta. Sta a voi decidere se vedervi un attacco alla vacuità di simili show televisivi o un segno di preoccupante immaturità. (Per altri intervistati in stato di ubriachezza al Cinema Ritrovato 2019, si veda Sterling Hayden in *Leuchtturm des Chaos*).

Ehsan Khoshbakht

A notorious moment in television history, and one which is both funny and embarrassing to watch. Dick Cavett's interviews with film personalities are usually precious: they can be casual (resulting in some hilarious moments with certain guests) but at the same time focused. In 1970, two years into its run, Cavett introduced a new, longer format show to coincide with football fixtures, when

many TV viewers would be hooked to the sports channel. The first episode to follow this new format, featuring the leading talents of Husbands, made for a disastrous start. Everything that could go wrong with an interview (including the unlikely possibility of the guests taking off their socks on camera, rolling on the floor and wrestling) did go wrong. Seemingly intoxicated, Falk, Cassavetes, and Gazzara refused to talk and when they did, it was in incomprehensible half-lines – the spirit of the Three Stooges channelled via three figures of the New American Cinema. Cavett leaves the set in protest, returning later with the audience clamouring, "We want Dick!". The three bad boys kneel in front of him, seemingly apologetic. Yet, five seconds later, the mischief resumes to a maddening intensity. Towards the end it becomes clearer to see that it's all more of an act than actual intoxication. It's up to you whether to see it as a mean attack on the shallowness of such TV shows, or a sign of troubling immaturity. (For further drunk interviewees at Il Cinema Ritrovato 2019, see Sterling Hayden in Leuchtturm des Chaos).

Ehsan Khoshbakht

Progetto Rogosin Rogosin Project

ARAB ISRAELI DIALOGUE

USA, 1974 Regia: Lionel Rogosin

■ F., M.: Louis Brigante. Int.: Rashed Hussein, Amos Kenan. Prod.: Shunmugam A. Pillay, Lionel Rogosin per Impact Films ■ DCP. D.: 40'. Bn / Col. Versione inglese e ebraica / English and Jewish version ■ Da: Rogosin Heritage ■ Restaurato da Rogosin Heritage e Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva 16mm proveniente da Anthology / Restored by Rogosin Heritage and Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a 16mm positive print preserved at Anthology

Nel 1974 ho girato *Arab Israeli Dialogue*, un film su una tematica che mi stava a cuore da molto tempo avendo io forti legami con Israele fin dalla fondazione dello stato nel 1948. Mio padre vi aveva avviato un'importante azienda tessile nel 1957 su mio incoraggiamento, e io avevo tentato di mettere insieme un film a basso costo per il decimo anniversario di Israele. Quando vivevo laggiù, all'inizio degli anni Sessanta, ho partecipato alle attività dei pacifisti legati alla rivista "New Outlook" e ho iniziato a lavorare a una sceneggiatura per un film intitolato *The Semites* che doveva tracciare i rapporti tra gli arabi e gli ebrei nella storia. Ancora una volta non sono stato in grado di finanziare il progetto, ma dieci anni dopo a New York ho assistito a un'appassionata conversazione tra due miei amici, il poeta palestinese Rashid Hussein e il giornalista israeliano Amos Kenan, e ho deciso di girare *Arab Israeli Dialogue*.

Il film – le cui riprese sono durate due pomeriggi, mentre il montaggio mi ha preso un paio di settimane – era composto da un'altra conversazione spontanea tra Hussein e Kenan e da filmati da me girati in Israele nel 1953. Era un film molto semplice, molto crudo ma anche molto onesto e molto diverso da quello che si faceva all'epoca. Fu criticato dagli estremisti di entrambe le parti, ma a molti piacque perché era diverso. La televisione pubblica me lo rimandò indietro, manco fosse stato una bomba.

Lionel Rogosin
(estratto dall'autobiografia)

In 1974 I made Arab Israeli Dialogue, which was a film about a subject that had long been on my mind since I had long standing ties with Israel, going back to the founding of the state in 1948. My father had started a major textile operation there in 1957 on my impetus and I had tried to pull together a low-budget feature for Israel's tenth anniversary. When I was living there in the early 60s, I became involved with the peace

activists associated with the magazine *New Outlook* and started working on a scenario for a film called *The Semites* that was to trace Arab-Jewish relations throughout history. I was once again unable to finance the project, but ten years later, an impassioned dinner-table conversation in New York between my two friends, Palestinian poet Rashid Hussein and Israeli journalist Amos Kenan, inspired me to make *Arab Israeli Dialogue*.

This film, shot in two afternoons and edited in as many weeks, consists of another spontaneous conversation between Hussein and Kenan with some additional footage that I had shot in Israel in 1953. It was a very simple film, very crude, but very honest and very different from what was being made at the time. It was criticized by extremists on both sides, yet many people liked it because it was different. Public television gave it back to me as if it were a bomb.

Lionel Rogosin
(excerpt from Autobiography)

La Cineteca di Bologna è orgogliosa di riprendere, con *Arab Israeli Dialogue*, un discorso brevemente interrotto. L'obiettivo è quello di recuperare integralmente l'opera di Lionel Rogosin, in collaborazione con gli eredi. I film che abbiamo restaurato negli anni passati (*On the Bowery*, *Come Back Africa*, *Good Times*, *Wonderful Times*, *Black Roots*), e su cui torneremo per realizzare nuovi master digitali, hanno ampiamente dimostrato l'enorme valore del cinema di Rogosin, e hanno permesso una sua necessaria riscoperta internazionale. Rogosin è un regista segnato da un profondissimo umanesimo e mosso da una curiosità incessante. Il suo è un cinema che intende gettarsi a capofitto nella vita senza partiti presi, e che per questo rinnova le sue forme a ogni nuova esperienza. Nei prossimi anni ci aspetteranno grandi cose: l'amore interraziale venato di psichedelia di *Black Fantasy* (1972), le lotte cooperative tra i boscaioli in Mississippi e Alabama di *Woodcutters of the Deep South*



Arab Israeli Dialogue

(1973), la vertiginosa follia surreale di *Oyster Are in Season* e *How Do You Like Them Bananas* (1966). Crediamo che ognuno di questi titoli potrà lasciare un segno profondo.

Andrea Meneghelli

With Arab Israeli Dialogue, the Cineteca di Bologna is proud to return to a subject that had been briefly interrupted. Our goal is to reclaim the entirety of Lionel Rogosin's output, in collaboration with his heirs. The films which we have restored in previous years (On the Bowery, Come Back Africa, Good Times, Wonderful Times, Black Roots), and to which we will return to create new digital masters, have amply demonstrated the great value of Rogosin's cinema and have led to a much-needed international rediscovery of his work.

Rogosin was a director characterised by a profound humanity and driven by an incessant curiosity. His cinema dives into life headfirst, without taking sides, and as a result its form is renewed with each new film. In the coming years we can expect great things: the psychedelically tinged inter-racial love of Black Fantasy

(1972), the struggles of the lumberjack cooperatives in Mississippi and Alabama in Woodcutters of the Deep South (1973), and the vertiginously surreal fantasy of Oysters Are in Season and How Do You Like Them Bananas (1966). We believe that each of these titles will leave an indelible mark.

Andrea Meneghelli

IMAGINE PEACE

USA, 2019 Regia: Michael Rogosin

■ DCP. D.: 79'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Rogosin Heritage

Nel 1973 Lionel Rogosin, il pionieristico cineasta indipendente americano autore di *On the Bowery* e *Come Back Africa*, realizzò il primo documentario su un dialogo israelo-palestinese, quello tra il giornalista/pacifista/patriota iconoclasta Amos Kenan e il poeta/portavoce dell'OLP Rashid Hussein. Fu anche l'ultimo film di Rogosin. Suo figlio, Michael, ha girato un film commovente e stimolante su quel film

e l'ha intitolato *Imagine Peace*. Di recente ha proiettato le immagini del film originale sul muro della sede del "Palestine-Israel Journal" a Gerusalemme Est, l'unica testata israelo-palestinese, e ha raccolto i commenti dei redattori, alcuni dei quali conoscevano Kenan e Hussein, sul dialogo del 1973 e la situazione odierna. Vediamo Hussein dire "le vittime sono diventate carnefici" e Kenan osservare che "tutti dovrebbero essere liberi". La figlia di Kenan, Shlomzion, racconta che "Kenan introdusse il termine 'occupazione' nel lessico israeliano".

Lionel Rogosin era chiaramente ispirato dall'ottimismo americano, dalla convinzione che tutti i conflitti possano essere risolti. Suo figlio Michael segue le orme del padre e tenta di capire se ciò oggi sia ancora possibile. La critica cinematografica Janine Euvrad, che aveva partecipato alla creazione del film originale, dice che "i film non possono portare la pace o la guerra, ma possono informare". *Imagine Peace* è un film essenziale per chiunque abbia a cuore il destino dei palestinesi e degli israeliani e la ricerca della pace in Medio Oriente.

Hillel Schenker

In 1973, Lionel Rogosin, the pioneering independent American filmmaker – On the Bowery, Come Back Africa – made the first ever documentary film about an Israeli-Palestinian dialogue, held between Israeli journalist/peace activist/iconoclastic patriot Amos Kenan and Palestinian poet/PLO spokesperson Rashid Hussein. This was also Rogosin's last film. His son Michael has made a moving and thought-provoking film about the film, called Imagine Peace. He recently screened the original film on the wall of the "Palestine-Israel Journal" offices in East Jerusalem, the only joint Israeli-Palestinian publication, and heard the editors, some of whom knew both Kenan and Hussein, make observations about the 1973 dialogue, and comments about where we are today. We see Hussein say "the victims have become victimisers", and Kenan say that "all people should be

free". Kenan's daughter Shlomzion says that "Kenan introduced the term 'occupation' into the Israeli lexicon".

Lionel Rogosin was clearly inspired by American optimism, the belief that all conflicts can be resolved. His son Michael follows in his father's footsteps, and tries to understand whether this is still possible today. Film critic Janine Euvrad who was involved in the creation of the original film, says that "films can't bring peace or war, but they can inform". Imagine Peace is a must for anyone concerned with the fate of Palestinians and Israelis and the quest for peace in the Middle East.

Hillel Schenker

A BIGGER SPLASH

Gran Bretagna, 1974 Regia: Jack Hazan

■ Scen.: Jack Hazan, David Mingay. F.: Jack Hazan. M.: David Mingay. Mus.: Patrick Gowers. Int.: David Hockney, Peter Schlesinger, Celia Birtwell, Henry Geldzahler, Mo McDermott, Kasmin, Mike Sida, Ossie Clark, Patrick Procktor. Prod.: Jack Hazan per Buzzy Enterprises Ltd. ■ DCP. D.: 105'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Les Films du Camélia, Contemporary Films

Benché vi figurino persone vere con i loro veri nomi ed eventi che in linea di massima corrispondono a fatti reali, il film d'esordio di Jack Hazan deve alla finzione almeno tanto quanto al documentario nel suo tentativo di trasmettere la vita interiore di un uomo che era già allora uno degli artisti britannici più celebrati. Trattandosi di un film che mette a nudo così tanto (fin troppo letteralmente, in una scena), lo stesso David Hockney nutriva sentimenti contrastanti riguardo al risultato finale, tanto che propose all'autore di acquistare il negativo.

Il film non tenta nemmeno di identificare i suoi personaggi al di là dei titoli di testa con sullo sfondo i disegni di Hockney. Alcuni erano già nomi

famosi, compreso Hockney stesso, lo stilista Ossie Clark e la designer di tessuti Celia Birtwell (i soggetti di uno dei dipinti più noti di Hockney, *Mr and Mrs Clark and Percy*, inquadrato brevemente nel film), mentre altri – come l'ex amante di Hockney, Peter Schlesinger, e l'assistente e confidente Mo McDermott – erano sconosciuti al di fuori delle loro cerchie.

C'è molto materiale interessante per gli ammiratori attuali di Hockney, non da ultimo le lunghe sequenze che lo ritraggono mentre crea e rielabora il quadro del 1971 *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)*, nel quale Schlesinger è una delle due figure. Altri soggetti, come l'artista Patrick Procktor e il curatore newyorkese Henry Geldzahler, appaiono incorniciati e presentati in modo da riflettere i rispettivi ritratti.

Tuttavia Hazan voleva anche che il suo film rappresentasse, per coloro che non conoscevano Hockney o la sua opera, una semplice storia sulla fine di una relazione, sebbene il fatto che si trattasse di una relazione omosessuale rendesse il film molto più insolito per l'inizio degli anni Settanta di quanto lo sarebbe oggi, non da ultimo perché l'omosessualità è trattata in maniera molto diretta, senza l'angoscia melodrammatica che caratterizza film di finzione come *Victim* (1961) di Basil Dearden o *Sunday Bloody Sunday (Domenica, maledetta domenica)*, 1971) di John Schlesinger. Gli interludi om erotici sono efficacemente integrati nella storia principale: una scena con quattro giovani e una piscina è direttamente ispirata al quadro del 1967 da cui il film prende il titolo.

Convinto di aver aperto una nuova via per il documentario, Hazan usò la stessa tecnica in *Rude Boy* (1980), dopo il quale la sua carriera entrò in stallo, anche se è possibile distinguere molti echi dei suoi film nei tanti odierni reality televisivi che vedono la partecipazione di celebrità e dove la distanza tra personaggio e persona è altrettanto difficile da misurare.

Michael Brooke, "BFI Screenonline"

Though it features real people under their own names, and its events broadly parallel ones that happened in real life, Jack Hazan's feature debut owes at least as much to fiction as documentary in its attempt at conveying the inner life of a man who was already one of Britain's most fêted artists. Perhaps unsurprisingly, because this film seems to bare so much (all too literally in one scene), David Hockney himself was highly ambivalent about the end result, even to the point of making an offer for the negative.

The film makes no attempt at identifying its characters beyond opening credits backed by Hockney drawings. Some were already household names, including Hockney, fashion designer Ossie Clark and textile designer Celia Birtwell (the subjects of one of Hockney's best-known paintings, Mr and Mrs Clark and Percy, briefly featured here), while others such as Hockney's ex-lover Peter Schlesinger and assistant-cum-confidant Mo McDermott would have been unknown outside their immediate circles.

There is plenty of fascinating material for Hockney's existing admirers, not least long sequences of him creating and reworking the 1971 canvas Portrait of an Artist (Pool with Two Figures), one figure being Schlesinger. Models for other paintings, including artist Patrick Proctor and New York curator Henry Geldzahler, are framed and posed in such a way as to echo their immortalisation on canvas.

However, Hazan also intended those with no prior knowledge of Hockney or his work to approach the film as a simple story about the end of a relationship. Though the fact that it's a gay relationship made the film considerably more unusual in the early 1970s than would be the case today, not least because it's treated completely matter-of-factly, with none of the melodramatic anguish of fiction films such as Victim (Basil Dearden, 1961) or Sunday Bloody Sunday (John Schlesinger, 1971). Homoerotic interludes are effectively integrated into the central narrative: one sequence featuring



A Bigger Splash

four young men and a swimming pool is directly inspired by the 1967 painting that gives the film its title.

Convinced that he had invented a viable new documentary form, Hazan repeated the technique with Rude Boy (1980), after which his career stalled – though one can clearly see many echoes of his films in the recent plethora of celebrity-based reality television programmes, where the gap between manufactured persona and reality is equally hard to judge.

Michael Brooke, "BFI Screenonline"

KING OF THE MOVIES

Gran Bretagna, 1978
Regia: Philip Chilvers

Vedi pag. / See p. 313

PAR DESMIT MINŪTĒM VECĀKS

Lettonia, 1978 Regia: Herz Frank

■ T. int.: Ten Minutes Older. F.: Juris Podnieks. Mus.: Ludgards Gedravičus. Prod.: Riga Film Studio ■ DCP. D.: 10'. Bn ■ Da: Nacionālais kino centrs per concessione di Reinis Norkārklis

Il film non contiene parole; si limita a osservare dei bambini che assistono a uno spettacolo di burattini. In dieci intensi minuti gran parte dei sentimenti umani prende vita sui quei volti: gioia, spavento, pietà e felicità. Sul palcoscenico i burattini combattono e il viso del bimbo riflette l'eterna lotta tra bene e male, la sua anima.

Par desmit minūtēm vecāks è composto da un'unica sequenza. Juris Podnieks lo ha girato senza stacchi, non c'è stato bisogno di montarlo! Però questo pezzo di vita non è caduto dal cielo. Avevo lavorato quattro anni alla preparazione



Par desmit minūtēm vecāks

di questo film, o forse per tutta la vita. Sin dall'infanzia ricordo le parole della Sacra Bibbia: "il Signore Dio plasmò l'uomo con polvere del suolo e soffiò nelle sue narici un alito di vita e l'uomo divenne un essere vivente". Ed è proprio questo che abbiamo filmato nel buio della sala: l'immagine di un essere vivente, di un'anima!

È semplice: per tutto il film vediamo il volto di un bambino che sta osservando uno spettacolo di burattini. Vediamo il modo in cui la sua anima reagisce a una battaglia tra bene e male. Non vediamo il combattimento del dottor Dolittle con i pirati malvagi, ma osserviamo la battaglia a colpi di spada sul volto del bambino. Però abbiamo dovuto arrivarci a questa semplicità. Per trovare soggetti già pronti nella realtà, per vederne il valore artistico, bisogna essere in contatto con la vita, con il cuore, con l'anima.

Disse Lev Tolstoj: "Non si può scrivere una storia senza lasciare un pezzetto di carne nel calamaio". Parafrasando il grande autore, non è possibile realiz-

zare un film pieno d'emozione senza lasciare tracce di anima sullo schermo. Forse quelle tracce sono legami con i nostri eroi – poco importa se siano bambini, peccatori o profeti – che rendono i nostri vecchi documentari ancora attuali.

Herz Frank

The film contains no words; it just observes some children watching a puppet show. In 10 intense minutes, most human feelings appear on the open faces of children – joy, fright, pity and happiness. On the stage puppets fight, while the face of the child reflects the eternal battle between good and evil, the invisible human soul.

The whole film is composed of one shot. Juris Podnieks shot it all in one take, no editing needed! Yes, but this piece of life did not fall from heaven. I had been preparing for this for 4 years or perhaps the whole my life. From my childhood I remember words from the sacred book: "And the Lord God formed man from the dust of the ground, and breathed

into his nostrils the breath of life; and man became a living soul". And exactly this is what we shot in the darkness of the theatre – an image of an invisible living soul!

It's simple – during the whole film we see the face of a child who is observing a puppet show. We see how his soul reacts to a battle between good and evil. We do not see how Dr Dolittle fights with evil pirates, but we observe the swordfight on the child's face. We had to grow into this simplicity. To see ready-made film subjects in life, their artistic value, you should be in touch with life, with heart and soul.

Lev Tolstoj said: "You can't write a story without leaving a piece of flesh and blood in the inkpot". To rework those great words, it's not possible to make an emotional film without leaving traces of the soul on the screen. Perhaps those soul traces are connections to our heroes, no matter if they are children, sinners or prophets, making our old documentaries still up-to-date.

Herz Frank

LEUCHTTURM DES CHAOS

Germania Ovest, 1983 Regia: Manfred Blank, Wolf-Eckart Bühler

T. int.: *Pharos of Chaos*. Scen.: Hella Kothman. F.: Bernd Fiedler. M.: Manfred Blank. Int.: Sterling Hayden. Prod.: Wolf-Eckart Bühler per Bühler Films, Red Harvest Film ■ DCP. D.: 114'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Filmmuseum München per concessione di Wolf-Eckart Bühler ■ Restaurato nel 2017 da Filmmuseum München presso il laboratorio Alpha Omega Digital a partire dai negativi camera 16mm / *Restored in 2017 by Filmmuseum München at Alpha Omega Digital laboratory from 16mm camera negatives*

Comunque ci si ponga nei confronti della vita e delle meditazioni di Sterling Hayden – attore, ribelle, abitante di una chiatta fluviale nei Paesi Bassi – questo



Leuchtturm des Chaos

film autobiografico tedesco è percorso da un candore umano e spesso doloroso. [...]

Una giovane troupe di documentaristi tedeschi salì sulla pittoresca chiatta di Hayden ormeggiata sulla sponda verdeggianti di un fiume olandese, puntò la macchina da presa su di lui e, per usare l'espressione preferita di Hayden nel film, "avanti tutta". Ne derivò un'affascinante confessione inframezzata da immagini, filmati e titoli urlati sulla delazione ai tempi della caccia alle streghe, tutto materiale attinto dalla carriera dell'attore, per lo più di serie B, nella Hollywood degli anni Cinquanta. [...]

L'attore, filmato a bordo della sua barca in abiti di juta, con la barba lunga e l'inseparabile bottiglia di Ballantine's, parla ai suoi intervistatori con sollecitudine quasi paterna. Ciò si traduce in

un autoritratto singolarmente sincero, nel quale di tanto in tanto Hayden recita la parte del grande guru in una sorta di parodia di Ernest Hemingway. Ma in *Leuchtturm des Chaos* (è il nome della chiatta) c'è un mettersi a nudo così insistente e penetrante che la confessione finisce per assumere una valenza universale. Chi ha letto l'autobiografico *Wanderer*, nome mutuato dallo yacht sul quale Hayden salpò per andare a rifugiarsi a Tahiti con i suoi quattro figli alla fine degli anni Cinquanta, troverà qui una continuità. In un momento particolarmente drammatico, gli autori intervengono per raccontare off-screen come Hayden, la sera prima, fosse così ubriaco da cadere in acqua, e come suo figlio (quello che ancora vive con lui) avesse dovuto portarlo in salvo. Vediamo Hayden affrontare l'argomento il giorno dopo,

ed esprimere con pacata ma tesa laconicità le sue riflessioni sull'alcol e il tormento per aver tradito gli amici davanti alla Commissione per le attività antiamericane nel 1951. [...]

Il produttore e co-regista Wolf-Eckart Bühler non stacca mai da Hayden se non per dare spazio ai flashback hollywoodiani in bianco e nero. Riprendere Hayden mentre cammina come Mosè sulla riva di un fiume fiammingo e staccare su un vecchio titolo del "Los Angeles Examiner" – *Quattro stelle per Hayden! Fa i nomi dei comunisti* – è una scelta che conserva la forza schiacciante delle contraddizioni.

Loyn., "Variety", 27 aprile 1983

Whatever predisposition you may have to the life and ruminations of actor-rebel-latterday-Dutch bargeman Sterling Hayden, this German-made, autobi-

ographical film is the stuff of human, often painful candour. [...]

A young German documentary crew climbed aboard Hayden's colourful barge on a leafy river in Holland, pointed a camera in his direction, and, to use Hayden's favourite phrase in the film, "let her rip". The result is a fascinating confessional, intercut with stills, clips, and garish Commie-hitman headlines from Hayden's largely B-movie Hollywood career of the 1950s. [...]

Hayden, filmed on his boat in sackcloth and beard and alternately swigging from a fifth of Ballantine's, talks to his film-makers with almost a paternal urgency. This translates to a remarkably honest self-portrait. Indeed, Hayden occasionally plays the great guru, a self-parodic Ernest Hemingway.

But Leuchtturm des Chaos (the name of his barge) is so full of the cutting edge of self-revelation that there's a universality in the human spill. Those who have read his autobiographical Wanderer, named for the yacht on which he absconded with his four kids to sail to Tahiti in the late 1950s, will find more updates here. During one dramatic moment in the film, the film-makers interrupt the proceedings to recount off-screen how Hayden, the evening before, had come aboard his barge so drunk that he fell into the water and had to be rescued by his son (one of his four who still lives with him). We see Hayden deal with this when he regroups the next morning, and his thoughts on alcohol, like his haunted feelings about betraying friends before the House Un-American Activities Committee during the Red Scare in 1951, are voiced with calm but tense laconic struggle. [...]

German producer and co-director Wolf-Eckart Bühler never takes the camera off Hayden except for black-and-white Hollywood flashbacks. To see Hayden walking like Moses along a Flemish riverbank and then to cut to an old "Los Angeles Examiner" headline – Four Stars for Hayden! He Names Commies – is a job that keeps the contradictions overwhelming.

Loyln., "Variety", 27 April 1983

DARIO ARGENTO, SOUPIRS DANS UN CORRIDOR LOINTAIN

Francia, 2001

Regia: Jean-Baptiste Thoret

■ Scen.: Jean-Baptiste Thoret. F.: Laurent Brunet. Mus.: Jean-Baptiste Thoret. M.: Paul Gauthier, David Parra Braceli. Prod.: Aqua Alta, Les Films du Camélia, Ciné + ■ DCP. D.: 97'. Col. Versione italiana e francese con sottotitoli francesi / Italian and French version with French subtitles ■ Da: Les Films du Camélia

Dario Argento, *soupirs dans un corridor lointain*, firmato da Jean-Baptiste Thoret, alterna riflessione critica, parole, immagini del maestro al lavoro. Come sempre, nelle interviste Argento si rivela sornione e sfuggente, in equilibrio come il suo cinema tra ingenuità e consapevolezza del proprio stile, dei propri effetti, della propria condizione di manierista tardivo, celebrando al contempo la spontaneità delle proprie visioni e l'assoluta necessità narrativa ed emotiva delle proprie scelte di regia e difendendo instancabilmente il primato espressivo della *caméra stylo*. Il commento di Thoret, d'una densità teorica rara per questo genere di documentari, illumina le interviste offrendo il punto di vista di uno spettatore competente e appassionato e avvalendosi di sontuosi estratti. Si scoprono infine immagini allettanti di Argento sul set del suo nuovo film, *Non ho sonno*, che recupera allo stesso tempo le atmosfere gialle e la Torino di *Profondo rosso*.

Serge Chauvin, *Dario Argento*, "Les Inrockuptibles.com", 2001

Dario Argento, *soupirs dans un corridor lointain*, directed by Jean-Baptiste Thoret, alternates critical reflection with words and images of the maestro at work. As ever, in interviews Argento comes across as benevolent and elusive. Like his cinema, he balances naivety with a conscious awareness of his style, its effects and his status as a latterday mannerist, simultaneously celebrating the spontaneity of his visions and the ab-

solute narrative and emotive necessity of his directorial choices, all the while tirelessly defending the expressive primacy of his *caméra stylo*. Thoret's commentary is densely theoretical to an extent rare in such documentaries, and it illuminates the interviews, proposing the point-of-view of a passionate and competent spectator complemented by sumptuous film extracts. We also see enticing images of Argento on the set of his new film, *Non ho sonno*, which recuperates both the giallo theme and the Turin setting of *Deep Red*.

Serge Chauvin, *Dario Argento*, "Les Inrockuptibles.com", 2001

MUSIDORA: LA DIXIÈME MUSE

Francia, 2013 Regia: Patrick Cazals

Vedi pag. / See p. 88

CONVERSATION AVEC ROMY SCHNEIDER

Francia, 2017 Regia: Patrick Jeudy

■ Scen.: Charlie Buffet. F.: Jérôme Krumenacker. M.: Christine Marier. Mus.: Laurent de Nanteuil. Int.: Denis Podalydès (voce narrante). Prod.: Loïc Bouchet per Les Bons Clients, ARTE France, RTS – Radio Télévision Suisse, Ciné+ ■ DCP. D.: 61'. Col. Versione francese / French version ■ Da: Les Bons Clients

12 dicembre 1976. Fiocchi di neve volteggiano sopra la cattedrale di Colonia. Pochi passi più in là, in un piccolo ufficio che ricorda la cabina di una nave, Romy Schneider si confida a una donna: Alice Schwarzer, la femminista tedesca più combattiva di quegli anni, fondatrice della rivista "Emma". Lontana dai set e non più disponibile a concedere interviste, l'attrice trentottenne è all'apice della fama. Vuole che la giornalista le faccia da portavoce per ciò che non è mai riuscita a dire. "Voglio che il tuo articolo stupisca

tutti”, ripete in francese. Ripercorrendo la propria vita, trascorsa facendo la spola tra Francia e Germania, l'attrice si abbandona a confessioni talvolta dolorose. Chiede a più riprese di interrompere la registrazione, soprattutto quando ricorda Magda, sua madre, attrice adulata sotto il Terzo Reich da lei sospettata di avere avuto una relazione con Hitler. Allude anche al patrigno, che ha abusato di lei.

Quarant'anni dopo, Alice Schwarzer affida a Patrick Jeudy gli estratti della registrazione sonora della sua conversazione con Romy Schneider e rievoca davanti alla macchina da presa quella notte straordinaria.

Spaziando dalla piccola Sissi all'icona degli anni Settanta, questo ritratto senza tabù svela l'intimità di una donna piena di contraddizioni che ci appare qui coraggiosa e impaurita, ribelle e conformista, geniale e tormentata dai dubbi. Ricco di rare immagini d'archivio, come il film privato di Eva Braun nel quale la madre di Romy appare tutta sorridente accanto al Führer, questo prezioso documentario getta nuova luce sul complesso rapporto dell'attrice con i suoi due paesi. Se la Germania risveglia i traumi dell'infanzia, la Francia resta il luogo di un primo amore tormentato, quello con Alain Delon. Dirà: “Adesso sono francese. Tutto ciò che è tedesco mi fa male”. Durante l'intervista, però, nei momenti di collera è il tedesco a prendere il sopravvento sulla lingua del cuore.

December 12th, 1976. Snowflakes dance above Cologne Cathedral. Nearby, in a small office that looks like a ship's cabin, Romy Schneider confides to a woman, Alice Schwarzer, the most committed German feminist of the era, and founder of the journal “Emma”. No cameras are present. Romy Schneider is 38 years of age and at the height of her fame. She has stopped giving interviews, but she wants to use this journalist as a mouthpiece, to say everything that she has never been able to say. “I want this piece of



Conversation Avec Romy Schneider

yours to stun people,” she says in French. Retracing her life step by step, alternating between France and Germany, she sometimes evokes painful experiences. At times, she asks Alice to switch off the tape recorder, especially when she talks about her mother, Magda, a star under the Third Reich, suspected of having had an affair with Hitler. She suggests too, without actually saying so, that her stepfather abused her.

Forty years later, Alice Schwarzer, entrusts recorded extracts of this conversation to Patrick Jeudy. In front of his camera, she recalls this extraordinary night, painting a no-holds-barred portrait of a young Austrian actress, famous for playing Sissi, who became a huge star in the 1970s, and emphasises the many conflicting sides to Romy Schneider's nature: brave but fearful, rebellious yet conventional, immensely talented and undermined by huge self-doubt. And that is how Romy Schneider appears in this film, which is packed with rare archive material, including private footage belonging to Eva Braun that shows Romy's mother Magda smiling beside Hitler. The result is a precious documentary film that throws a new light on the star's complex rela-

tionship with the two different countries she considered her own: Germany, the land of childhood trauma, and France, forever associated with Alain Delon and her first heartbreak. “I am French now,” she says, “everything German is painful”. But when anger rises, it is German words that come back, flooding out the language of her heart.

UN FRANÇAIS NOMMÉ GABIN

Francia, 2017 Regia: Yves Jeuland

Vedi pag. / See p. 278

VOYAGES À TRAVERS LE CINÉMA FRANÇAIS Episodio 3 – Les Chansons, Julien Duvivier Episode 6 – Les Oubliés

Francia, 2017 Regia: Bertrand Tavernier

Int.: André Marcon (voce narrante). Prod.: Ciné Classic ■ DCP. D.: 120'. Col. Versione francese / French version ■ Da: Gaumont

Questa serie di film, un progetto per il quale mi sono battuto per più di quattro anni, vuole essere un viaggio, un vagabondaggio attraverso il cinema francese. Qui non c'è un approccio storico o universitario, ma un atto di riconoscenza e di gratitudine verso tutti coloro che mi hanno appassionato, scosso, arricchito. Tutti coloro che si sono battuti per il cinema e grazie ai quali esercito questo mestiere. Faccio partire i *Voyages* agli inizi del cinema sonoro con René Clair e li interrompo nel 1970, l'anno in cui sono passato alla regia (come Scorsese nel suo film sul cinema americano), per evitare conflitti d'interesse. In questa lunga traversata il film si è costantemente reinventato sul filo delle scoperte, dei colpi di fulmine e dell'accessibilità del materiale senza che le scelte iniziali – fare un film di gratitudine, d'ammirazione, personale, soggettivo – fossero messe in discussione.

Parlo ancora una volta di cineasti che ho conosciuto bene, Resnais, Grangier, Autant-Lara; con cui e per cui ho lavorato (Rohmer, Deville, Deray, Giovanni) o che ho sfiorato (Chenal, Tati) personalmente o attraverso i loro collaboratori (Trauner, Aurenche, Prévert, Audiard). Ma anche di tutti coloro che rimpiango di non aver incontrato: Jean Grémillon, Henri Decoin, Anatole Litvak, Maurice Tourneur, Charles Spaak. Tento di farli rivivere, di trasmettere i sussulti che mi hanno procurato i loro film, di ringraziarli per avermi illuminato la vita. Lo ripeto, non sono né uno storico né un professore. Non posso né voglio essere esaustivo. Voglio semplicemente far scoprire o riscoprire opere intense caratterizzate da soggetti e toni sempre attuali, che ci parlano al presente, e i registi che mi hanno toccato profondamente. Far amare quel che ho amato. Come dice un proverbio cinese, “quando ti disseti a un pozzo, non dimenticare colui che l'ha scavato”.

Bertrand Tavernier

I have been fighting to make these films for more than four years. They are intended as a journey, a wander, through French cinema. The approach is neither academic nor chronological. The aim is to offer thanks and gratitude to all those works and their authors that have touched me, upset me and enriched me too; to all those who have struggled on behalf of cinema and because of whom I found myself as a film-worker. My travels begin with the birth of the talkies, with René Clair and end in 1970, the year I became a director, to avoid any conflict of interest (in this I follow Martin Scorsese's film on American cinema). Through these four years of cinema-faring, this project has altered as unexpected discoveries have been made, as sudden passions have flared and also according to availability of material. But the initial premise, to make a film that is admiring, grateful, personal and subjective, has remained unchanged.

Again, I speak of filmmakers whom I have known well, such as Resnais, Grangier, or Autant-Lara; and others with whom or for whom I have worked (Rohmer, Deville, Deray, Giovanni) or met (Chenal, Tati) personally or through others who worked with them (Trauner, Aurenche, Prévert, Audiard); and also all those whom I wish I had met: Jean Grémillon, Henri Decoin, Anatole Litvak, Maurice Tourneur, Charles Spaak. My aim is to bring these men back to life, to give a sense of the shock experienced when I saw their films and to thank them for having illuminated my existence.

Again, I am not a historian nor a teacher. I cannot be nor wish to be exhaustive. I only want to discover or help others discover vibrant works, whose subject-matter and tone is still relevant today; that speak to us of our own times; by filmmakers who have changed my life. I want to help others love what I have myself loved. As the Chinese proverb goes: “When you quench your thirst at a well, do not forget the person who dug it”.

Bertrand Tavernier

CLAUDIA LA MYSTÉRIEUSE

Francia, 2018 Regia: Christopher Jones, Marie-Dominique Montel

■ T. int: *Claudia Cardinale: The Ultimate Mystery*. Scen.: Christopher Jones, Marie-Dominique Montel. F.: Christian Carmosino, Frederic Zamochnikoff. M.: Frederic Zamochnikoff. Mus.: Pierre-Antoine Winter Savary. Int.: Claudia Cardinale, Vito Zagarrio, Anna Maria Mori, Gianni Bozzacchi, Jacques Perrin, Jacques Sorel, Laurence Schifano, Massimo Cristaldi. Prod.: Christopher Jones, Marie-Dominique Montel per Ciné + Classic, Zoulou, Università Roma Tre ■ DCP 4K. D.: 52'. Col. Versione francese e italiana / French and Italian version ■ Da: Archive des films de Marie-Dominique Montel e Christopher Jones

Nel firmamento delle stelle del cinema Claudia Cardinale è un'eccezione, per la sua ricca carriera (oltre centocinquanta film) ma soprattutto per la qualità di una filmografia che comprende molti capolavori indimenticabili. Nata in Tunisia, scoperta a diciott'anni, famosa a venti, gira con i più grandi registi. Fellini, che la chiama “Claudia la misteriosa”, Visconti e Sergio Leone che le portano la fama internazionale. Sugli schermi, *Il gattopardo* e *C'era una volta il West* impongono il suo viso e il suo stile inedito. Rispetto agli standard hollywoodiani incarna donne di carattere, prefigurando un femminismo non ancora dichiarato.

Nella vita, tuttavia, l'attrice custodisce un segreto: le ci vorranno anni per confessarlo. Il suo percorso, privato e cinematografico, si iscrive nell'evoluzione degli anni Sessanta. Come spesso accade, la settima arte rispecchia e anticipa le trasformazioni sociali. Claudia e la sua bellezza provocante annunciano e accompagnano le prese di coscienza della ‘condizione femminile’.

Christopher Jones è americano, è nato nell'ambiente del cinema, i suoi genitori hanno lavorato con Walt Disney. Marie-Dominique Montel è una storica e giornalista francese. Nel corso di



CzechMate: In Search of Jiří Menzel

un sodalizio decennale hanno realizzato vari film sul cinema: *La Naissance de "L'Ange bleu"*, *Babelsberg, l'âge d'or du cinéma allemand*, *Vittorio De Sica, Fellini/Visconti, duel à l'Italienne* e *Ciao Cinecittà*.

È in occasione degli ultimi due film che Jones e Montel hanno iniziato a lavorare con Claudia Cardinale al progetto di *Claudia la mystérieuse*. Seguendo le orme dell'attrice ci trascinano negli anni magici del cinema italiano, con i suoi fasti e il suo glamour, le grandiose epifanie dei registi, le relazioni pericolose tra lavoro e vita privata. Ma il documentario ci mostra anche il rovescio della medaglia portandoci dietro le quinte del mestiere di star, con gli attori, i registi, i produttori, i fotografi che di Claudia furono partner o colleghi e le cui testimonianze illuminano come riflettori il film della sua vita.

Claudia Cardinale remains an exception in that special firmament inhabited by movie stars, because of the length of career (more than 150 films) and, even more, the quality of the movies she has starred in, which include several unforgettable masterpieces.

Born in Tunis, discovered at the age of 18, famous by the age of 20, she worked

with the greatest. Fellini called her "The Mysterious Claudia". And then there Luchino Visconti and Sergio Leone, who brought her international acclaim.

The Leopard and Once Upon a Time in the West made her face and her unusual style popular with audiences. Unlike many more conventional Hollywood types, she embodied determined female characters, a feminist ahead of her time. In real life the actress was hampered by a secret which took her many years to accept. Her personal and professional history form an inseparable part of the 1960s and the changes they wrought. As so often, cinema reflects social change and even anticipates it. Cardinale provocative beauty both heralded and accompanied a growing awareness of the female condition.

Christopher Jones is American, born to cinema – his parents worked with Walt Disney. Marie-Dominique Montel is French, a journalist and historian. Working together for more than ten years, they have produced many films about cinema: La Naissance de "L'Ange bleu", Babelsberg, l'âge d'or du cinéma allemand, Vittorio De Sica, Fellini/Visconti, duel à l'Italienne and Ciao Cinecittà. The latter two productions brought them into contact with Claudia Cardinale and began the process of collaboration

that has led to Claudia la mystérieuse. Following her, they lead us on a tour of the most magical years of Italian production, showing the splendour, the glamour, the dazzling brilliance of the directors, the dangerous interconnections between private and professional life. And they take us backstage, showing the mechanisms of stardom through the eyes of those actors, directors, producers and photographers who were Cardinale's partners and colleagues and whose witness-accounts illuminate, like banks of lights, the film of her life.

CZECHMATE: IN SEARCH OF JIŘÍ MENZEL

India, 2018

Regia: Shivendra Singh Dungarpur

■ Scen.: Shivendra Singh Dungarpur. F.: David Čálek. M.: Irene Dhar Malik. Prod.: Dungarpur Films ■ DCP. D.: 429'. Col. Versione ceca e inglese / Czech and English version ■ Da: Dungarpur Films

Dopo quasi un anno di telefonate e di email, Shivendra Singh Dungarpur ha convinto Jiří Menzel a incontrarlo in un caffè di Praga il 19 ottobre 2010. Si è così avviata una conversazione, e con essa un'amicizia culminata in un documentario di sette ore che non solo esplora l'ingannevole eccentricità dei film comici di Jiří Menzel, ma va anche alla scoperta dell'affascinante mondo della *Nová vlna*, la nouvelle vague cecoslovacca, un movimento animato da brillanti artisti che paradossalmente girarono film finanziati da un regime oppressivo, mascherando la loro vena sovversiva con l'umorismo e la qualità artistica.

Girato nell'arco di sette anni, il documentario passa in rassegna oltre quattro decenni, dalla nazionalizzazione dell'industria cinematografica cecoslovacca nel 1948, alla nascita della *Nová vlna* all'inizio degli anni Sessanta, periodo segnato da grandi eventi storici come l'effimera Primavera di Praga nel

1968 e l'invasione sovietica dello stesso anno, cui seguirono ventuno anni di 'normalizzazione' sotto il regime comunista sfociati nella Rivoluzione di velluto del 1989. Il mutato clima politico si tradusse in un controllo sempre più rigido della libertà creativa di questi artisti. Tuttavia, spesso mettendo a rischio i propri mezzi di sostentamento e perfino le proprie vite, essi continuarono a fare film all'insegna di una sommessa ribellione.

Menzel ci accompagna alla scoperta di questo universo straordinario che comprende Věra Chytilová, Miloš Forman, Vojtěch Jasný, Ivan Passer, Evald Schorm, Jan Schmidt, Pavel Juráček, Juraj Jakubisko, Dušan Hanák, Elo Havetta, Štefan Uher, Jan Němec, Drahomíra Vihanová e Miroslav Ondříček. Per il documentario sono state intervistate ottantacinque personalità, compresi alcuni grandi nomi del cinema mondiale: Woody Allen, Ken Loach, Emir Kusturica, Raoul Coutard, István Szabó e Andrzej Wajda.

Il film ha profondità e proporzioni inedite per uno studio sulla *Nová vlna*: vi si trovano le circostanze sociopolitiche che diedero vita a questo movimento unico, l'influenza di scrittori come Bohumil Hrabal, Milan Kundera e Josef Škvorecký, l'intensità di una generazione scomparsa e la gioia di riscoprire artisti che il mondo ha dimenticato. Dato l'ampio respiro dell'opera, sorprende l'intimità con cui il film rivisita queste immagini del vecchio mondo.

Teesha Elizabeth Cherian

After almost a year of phone calls and emails, Shivendra Singh Dungarpur convinced Jiří Menzel to meet him in a café in Prague on October 19th, 2010. And so began a conversation and a friendship that has culminated in a seven-hour long film, which not only explores the deceptively whimsical comic films of Jiří Menzel, but also discovers the fascinating world of the Czechoslovakian New Wave. This was a movement

peopled by brilliant artists paradoxically making films funded by an oppressive regime, beautifully disguising their subversiveness through humour and artistry. Filmed over seven years, the documentary looks at a period of over four decades from the nationalisation of the Czechoslovakian film industry in 1948, to the birth of the Nová vlna in the early 60s – a period that was marked by major historical events including the short-lived Prague Spring in 1968 and the Soviet-led invasion of Czechoslovakia in the same year followed by 21 years of 'normalisation' under the Communist regime culminating in the Velvet Revolution in 1989. The changing political landscape resulted in an ever-tightening stranglehold on the creative freedom of these artists. Yet they continued to make films that whispered rebellion, often at the risk of their livelihood, even their lives.

While Menzel was the key that opened the door, the film encompasses the constellation of stars that dotted the firmament of this extraordinary universe including Věra Chytilová, Miloš Forman, Vojtěch Jasný, Ivan Passer, Evald Schorm, Jan Schmidt, Pavel Juráček, Juraj Jakubisko, Dušan Hanák, Elo Havetta, Štefan Uher, Jan Němec, Drahomíra Vihanová and Miroslav Ondříček. 85 personalities have been interviewed for the documentary, including some of the most prominent filmmakers from across the globe such as: Woody Allen, Ken Loach, Emir Kusturica, Raoul Coutard, István Szabó and Andrzej Wajda.

The film has a depth and scale that is unparalleled in the study of the Czechoslovakian New Wave: the socio-political crucible that created this unique movement, the influence of writers like Bohumil Hrabal, Milan Kundera and Josef Škvorecký, the poignancy of a generation of filmmakers who fell off the map and the joy of discovering artists that the world forgot. Given its large canvas, the film has a surprising intimacy as it revisits these pictures from the old world.

Teesha Elizabeth Cherian

MY NAME IS ELIA KAZAN

Francia, 2018 Regia: André S. Labarthe, Danielle Anezin

■ Scen.: Philippe-Emmanuel Sorlin. F.: Jacques Wassetot. M.: Danielle Anezin, Danielle Anezin. Mus.: Tim Dormbusch. Prod.: Kidam, Ciné+ ■ DCP. D.: 60'. Col. Versione francese e inglese / *French and English version* ■ Da: Kidam Productions

Nel 1972 André S. Labarthe e la sua troupe incontrarono Elia Kazan nella sua casa del Connecticut e nel suo ufficio di New York. In seguito all'interruzione della serie *Cinéastes de notre temps* le riprese restarono allo stadio di giornalieri.

Dopo la digitalizzazione dei giornalieri del 1972, eseguita grazie alla Cinémathèque française, nel 2017 André S. Labarthe ha deciso di montare il film su Kazan. Sarà la moglie Danielle Anezin, che è stata anche la sua montatrice, a portare a termine il lavoro. Elia Kazan, intervistato da Annette Michelson, parla a lungo dei suoi film e in particolare dell'importanza che ha avuto per la sua opera la realizzazione di *Viva Zapata!*, ma anche del suo esordio nel Group Theatre, il collettivo teatrale che influenzerà in misura rilevante il teatro e il cinema americani alla fine degli anni Trenta.

Pensavo che quei giornalieri fossero andati perduti per sempre. Ma nel caldo torrido di un'estate interminabile dovevo classificare delle bobine nell'immenso caferno che mi fa da archivio in campagna. E così ho ritrovato alcune bobine di pellicola 16mm bianco e nero, con su scritto in pennarello nero "New-York/Connecticut". Contenevano in effetti varie interviste con Elia Kazan. Kazan era stato ripreso prima nel suo ufficio di Broadway e poi nella sua casa di campagna nel Connecticut. Quando eravamo arrivati stava giocando a tennis. Molti anni dopo ho filmato Nanni Moretti, anche lui nel bel mezzo di una partita di tennis. Così ho immaginato un trailer

per *Cinéma de notre temps* in cui Kazan giocava a tennis con Nanni Moretti, anche se non si erano mai incontrati! Campo-controcampo, è la definizione stessa del tennis. Se si accetta che la ghigliottina ha inventato il primo piano, bisogna accettare che il tennis ha inventato il campo-controcampo...

André S. Labarthe, 2011

In 1972, André S. Labarthe recorded film interviews with Elia Kazan at his Connecticut home and at his New York office. Following the cancellation of Labarthe's Cinéastes de notre temps series, the rushes were never cut into an edit.

This footage dating back to 1972 was digitized by the Cinémathèque française, then in 2017, André S. Labarthe decided to edit his film about Elia Kazan at last. Danielle Anezin, his wife and film editor, was able to complete this last episode of Cinéastes de notre temps, in which Annette Michelson is shown interviewing Elia Kazan. The discussion on Kazan's films is especially detailed and turns on the importance of Viva Zapata, as well as on his early days with the Group Theatre, a company that profoundly influenced American theatre production and movie-making towards the end of the 1930s.

I thought these rushes had been lost forever, but one long, hot summer, during a heatwave, I found myself having to tidy cans of film in the great mess that passes for my archives at my home in the country. There I found a few cans of black-and-white 16mm-film, marked "New-York/Connecticut" in black ink. They turned out to contain several interviews with Elia Kazan, shot first at his office on Broadway, then in his country-home in Connecticut. He was playing a game of tennis when we arrived. Much later, I shot Nanni Moretti also playing a game of tennis. I devised a title sequence for Cinéma de notre temps, my next series, in which Kazan was seen playing tennis with Nanni Moretti – even though they never in fact met!

Shot-reverse-shot! The essence of tennis. If you can accept that the guillotine stands



My Name Is Elia Kazan

as a forerunner to the close-up, then it follows that tennis must have provided inspiration for the reverse shot...

André S. Labarthe, 2011

CHURCHILL AND THE MOVIE MOGUL

Gran Bretagna, 2019 Regia: John Fleet

■ T. it.: *Il regista di Churchill*. F.: Colin Clarke. Mus.: Michael J. McEvoy. Int.: Charles Barr, Charles Drazin, Stephen Fry, David Lough, Jonathan Rose, David Thomson, Lady Jane Williams. Prod.: January Pictures ■ DCP. D.: 62'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: January Pictures

Durante gli anni Trenta, i suoi cosiddetti "anni selvaggi", Churchill lavorò in qualità di sceneggiatore e di consulente storico per il produttore Alexander Korda. Il film rivela come la lunga passione di Churchill per il cinema e la narrazione abbiano influenzato il suo approccio alla politica e – in maniera decisiva – la sua strategia militare. Churchill

svolse un ruolo essenziale in uno dei drammi più cruciali del Novecento, la Seconda guerra mondiale, e le sue azioni sono state spesso immortalate sullo schermo. Scavando nella sua immaginazione, questo documentario rivela cosa lo ispirò durante quei tempi difficili e illustra come il suo rapporto con un produttore britannico di origini ungheresi contribuì a cambiare il corso della storia.

Ho letto molto di quel periodo, e ho visto molti film. La sorpresa più grande è stata scoprire fino a che punto Churchill fosse ossessionato dalla narrazione. La sua intera vita sembra essere stata caratterizzata da un profondo interesse per la storia e dal tentativo di raccontarla dandole un senso. Churchill scrisse molte biografie di personaggi storici e vinse il Premio Nobel per la letteratura, anche se avrebbe preferito quello per la pace. Tutto questo alimentò il suo amore per il cinema.

Sono rimasto sorpreso anch'io dal modo in cui Korda sfidò l'immagine convenzionale del magnate del cinema, forse con la sola eccezione dei



Churchill and the Movie Mogul

sigari. Sembra che gli altri grandi produttori fossero per lo più dirigenti despotici poco interessati al mondo che si estendeva al di là della California. Korda viene descritto come un uomo di mondo, sensibile, sempre interessato ai problemi dell'altro. Churchill disse che era "il solo uomo onesto del mondo del cinema", e posso capirlo. Gli oltre mille libri scritti su Churchill hanno quasi sempre trascurato il suo rapporto con Korda. È comprensibile, perché c'è già tanto da scrivere, ma secondo me si sono lasciati sfuggire qualcosa. In fin dei conti furono il suo talento per la narrazione e la sua personalità straordinaria a permettergli di compattare la popolazione durante la guerra. E poi il cinema fu fondamentale quando si trattò di sensibilizzare l'America riguardo alla necessità di aiutare l'Europa, e in questo i film di Korda svolsero un ruolo essenziale. John Fleet in *Alexander Korda and Winston Churchill: how the producer and the politician changed British cinema*, intervista di Josephine Botting, bfi.org.uk, 20 dicembre 2018

During Churchill's "wilderness years" in the 1930s, he was employed by the film producer Alexander Korda as a screenwriter and historical advisor. This film reveals how Churchill's lifelong passion for cinema and storytelling influenced his approach to politics and crucially his wartime strategy. Churchill played a vital role in one of the most defining dramas of the 20th century, the Second World War, and his actions have been immortalised on screen many times since. By delving into his imagination, this documentary reveals what really inspired him during these difficult times and shows how his connection with an Hungarian-born, British film producer helped to change the course of history. I read widely about the period too and watched a great many films. The greatest surprise was to discover the extent to which Churchill was obsessed with storytelling. His whole life seems to have been characterised by a fascination with history and trying to fashion it into a meaningful story. He wrote many historical biographies and won the Nobel Prize in Literature, even though he had

hoped it would be the peace prize. That all fed into his love of cinema.

I was surprised too at how Korda defied almost all the clichés of the movie mogul, except perhaps for the cigars. Most of the other moguls appear to have been tyrants who showed little interest in the world beyond west-coast America.

Korda is described as a sensitive, worldly man, endlessly interested in other people's problems. Churchill said that he was "the only honourable man in the world of film", which I can understand.

Almost all of more than a thousand books about Churchill have neglected his relationship with Korda. This is understandable as there is a lot to cover, but they missed a trick, I think. After all, it was his talent for storytelling and his larger-than-life persona that enabled him to rally people in the war. In addition, films played a vital role in waking America up to the need to aid Europe, and Korda's cinema is central to that.

John Fleet, Alexander Korda and Winston Churchill: how the producer and the politician changed British cinema, interview by Josephine Botting, bfi.org.uk, 20 December 2018

DUTCH ANGLE: CHAS GERRETSEN & APOCALYPSE NOW

Paesi Bassi, 2019 Regia: Baris Azman

■ Scen.: Baris Azman. Mus.: Julian Edwardes. F.: Richard Spierings. Int.: Chas Gerretsen, Jan de Vries, Züleyha Azman, Baris Azman, Martijn van den Broek. Prod.: Züleyha Azman, Baris Azman per KINO Rotterdam, Nederlands Fotomuseum ■ DCP. D.: 40'. Col. Versione inglese e olandese con sottotitoli inglesi / English and Dutch version with English subtitles ■ Da: Kino Rotterdam Cinema

All'inizio di quest'anno in cui ricorre il 40° anniversario di *Apocalypse Now*, il cinema KINO Rotterdam e il Nederlands Fotomuseum hanno unito le forze per riportare alla luce l'archivio del

fotografo olandese Charles 'Chas' Gerretsen. Negli anni Settanta Gerretsen diventa improvvisamente famoso in tutto il mondo, anche se la sua produzione è ancora esigua. Nel 1973 scatta la sua foto più celebre e pubblicata, ritraendo il generale e dittatore cileno Pinochet. Con questa e altre immagini scattate prima, durante e dopo il colpo di stato e la morte del presidente Salvador Allende, vince il premio Robert Capa Gold Medal nel 1974. Gerretsen, che ha iniziato a viaggiare da ragazzo, continuerà a farlo per tutta la vita. Tra il 1965 e il 1972 vive nel Sud-Est asiatico facendo il fotografo di guerra in Vietnam, Cambogia e Laos. Nel 1975 si trasferisce a Hollywood, dove lavora come fotografo per vari studios fino al 1989. Nel 1976 Francis Ford Coppola gli chiede di fotografare tutto quello che accade sul set del suo nuovo film. Quel lavoro è rimasto in gran parte inedito. Il documentario racconta la storia di Gerretsen e allo stesso tempo mostra il suo lavoro suggestivo e viscerale sul set offrendo un nuovo straordinario punto di vista sul capolavoro coppoliano. Il documentario una lunga intervista con Gerretsen e oltre 150 istantanee di quel cast stellare. Mostra inoltre personaggi e perfino alcune scene scartate nelle versioni finali del film.

Early in the year that Apocalypse Now celebrates its 40th anniversary, Rotterdam-based cinema KINO Rotterdam and the Nederlands Fotomuseum joined forces to unearth the long-dormant archive of Dutch photographer Charles 'Chas' Gerretsen. In the 1970s, Gerretsen suddenly became world famous, even though his oeuvre was still small. In 1973, he took his most well-known and published photo, of Chilean dictator General Pinochet. With this photo and other ones taken before, during, and after the Chilean coup that led to President Salvador Allende's death, he won the Robert Capa Gold Medal Award in 1974. Gerretsen started travelling at a young age and continued to do so throughout his life. Between 1965 and 1972, he lived



Dutch Angle: Chas Gerretsen & Apocalypse Now

in south-east Asia and worked there as a war photographer in Vietnam, Cambodia, and Laos. In 1975, he moved to Hollywood, where he worked as a photographer for various film companies until 1989. Gerretsen was asked in 1976 by director Francis Ford Coppola to capture everything on the set of his new film. Most of his work on the set of Apocalypse Now has never been seen before. This documentary tells the story of Gerretsen himself, while at the same time exhibiting his haunting and visceral work on the film set that provides a fresh new angle on what is widely regarded as one of the best films ever made. The documentary contains an in-depth interview with Gerretsen and more than 150 pictures of the stellar cast. It even features characters and even some scenes that did not make it to the final cut.

JIRÍ TRNKA, L'AMI RETROUVÉ

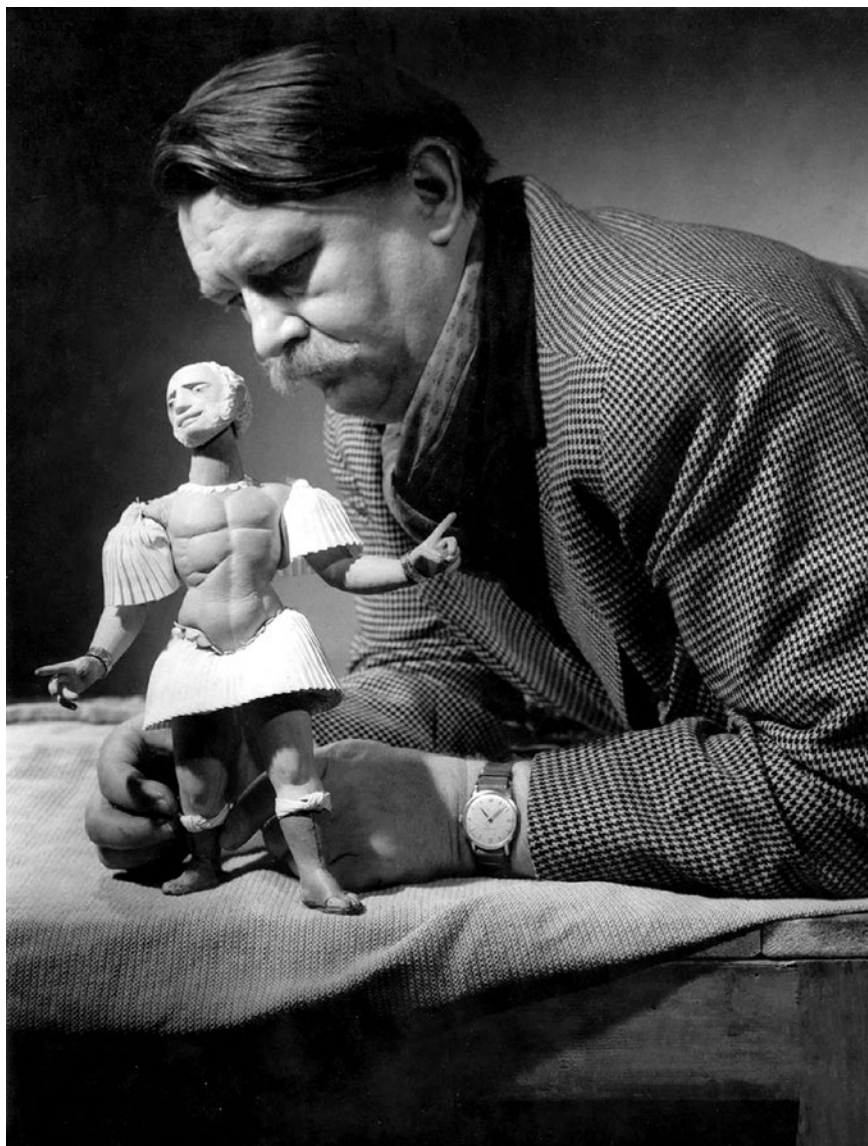
Repubblica Ceca-Francia, 2019

Regia: Joël Farges, Tereza Brdečková

Scen.: Tereza Brdečková, Joël Farges. Int.: Reginald Huguenin, Tereza Brdečková, Jérôme Carret, Arkaitz Basterra Zalbide. Prod.: Vladimír Lhotak, Olga Prud'homme-Farges, Alena Mullerova, Bruno Deloye per Hausboot - Kolam productions, Czech Televize, Ciné + DCP. D.: 80'. Col. Versione ceca e francese / Czech and French version ■ Da: HausBoot Films, Kolam Production

Un regista torna a Praga per cercare una copia del primo film visto quand'era piccolo, *Princ Bajaja* (il principe Bajaja) di Jiří Trnka. È l'occasione per rivisitare la vita e le opere del grande animatore, morto esattamente cinquant'anni fa. Jiří Trnka avrebbe voluto restare tutta la vita nascosto sotto la sottana della madre, giocare con i pupazzi, dormire in un negozio di balocchi e quindi, in un certo senso, sfuggire al caos del Ventesimo secolo. La storia fu crudele con lui: suo padre partì per il fronte e tornò a casa traumatizzato.

Nato nel 1912 a Plzeň, fin da piccolo Trnka desiderò diventare burattinaio. Realizzò il suo sogno oltre ogni immaginazione. Fu il caso a farlo entrare nel mondo del cinema d'animazione. Per ordine di Hitler e Goebbels, che ammiravano i film di Disney, lo studio cinematografico della famiglia Dodal a Praga fu requisito e i nazisti assunsero apprendisti animatori con il compito di fare meglio degli americani. Ignoravano che la produzione di un film d'animazione richiedesse molti anni di lavoro: i tedeschi persero la guerra e non videro realizzarsi i loro desideri. Intanto, però, gli apprendisti animatori cechi avevano imparato il mestiere. Alla liberazione lo studio fu nazionalizzato. Trnka, che si era distinto con le sue illustrazioni e il suo teatro di burattini, fu nominato direttore. Nel 1946 decise di vendicarsi dei nazisti producendo un film satirico, *Pérák*



Jiří Trnka, l'ami retrouvé

a SS (*Springman and the SS*). Il film ebbe un discreto successo e vinse vari premi. Ma quel che Jiří Trnka voleva veramente era realizzare film di pupazzi. Fondò così un proprio studio d'animazione e divenne il maestro indiscusso di quest'arte con capolavori come *Císařův slavík* (*L'usignolo dell'imperatore*), *Princ Bajaja*, *Staré pověsti české* (*Old Czech Legends*), *Sen noci svatojánské* (*Sogno di una notte d'estate*).

Trnka visse sotto due regimi totalitari, il nazismo e il comunismo sovietico. I suoi film erano ammirati in Europa e le sue illustrazioni erano vendute a peso d'oro, ma durante la Guerra fredda si sentì ostaggio dei burocrati comunisti. Non volendo diventare a sua volta un burattino, denunciò la propria situazione in un cortometraggio, *Ruka* (*The Hand*), che fu premiato al festival di Annecy nel 1965. Le copie del film furono immediatamente sequestrate e

Trnka fu messo al bando dalla scuola in cui insegnava. Due anni dopo Praga cadde sotto i carri armati sovietici e Trnka morì dimenticato da coloro che da piccoli erano rimasti incantati dai suoi film.

A film director returns to Prague in search of a copy of the first film he saw as a child, Princ Bajaja (Prince Bayaya), a film by Jiří Trnka who died exactly 50 years ago. During his quest, he revisits the life and the work of Trnka. All his life, Jiří Trnka would have wanted to stay in his mother's skirts, to play with puppets, sleep in a toyshop and so, in a way, escape the chaos of the 20th century. History was traumatic for him as his father left for the war and came back much affected.

Born in 1912 in Plzeň, Trnka wanted, from a very young age, to become a puppeteer, but he realised his dream beyond what he could have imagined. He entered the world of animation film only by chance. On the orders of Hitler and Goebbels, who admired Disney films, the Dodal family studio of Prague was plundered and the Nazis hired apprentice animators, ordering them to do better than the Americans. They were ignoring the fact that producing an animation film requires many years. The Germans lost war and their will could never be fulfilled, but meanwhile, the Czech apprentice animators had learned the job. After the Liberation, the studio was nationalised. Trnka, who had distinguished himself with his illustrations and his puppet theatre, was appointed to become the director. In 1946, he decided to take revenge on the Nazis by producing a sarcastic film: Pérák a SS (Springman and the SS). This film met a fair success and won several awards. However, what Trnka wanted the most was to make movies with puppets. He created his own studio and asserted himself as the undisputed master of this art with masterpieces such as Císařův slavík (The Emperor's Nightingale), Princ Bajaja, Staré pověsti české (Old Czech Legends) and Sen noci svatojánské (Midsummer Night's Dream).

Trnka lived under two totalitarianisms: Nazism and Soviet communism. Although his films were admired in western Europe, and his drawings were selling for gold, during the Cold War he soon found himself in the hands of communist apparatchiks. He could not accept being used as a toy himself, and he denounced his situation by making a short film, Ruka (The Hand), that won the Grand Prize at the Annecy Festival in 1965. Copies of the film were immediately seized and Trnka was banished from the school where he was teaching. Two years later, Prague fell under the Soviet tanks and Trnka passed away, forgotten by those who had been enthralled by his films when they were children.

LUPO

Portogallo, 2019 Regia: Pedro Lino

■ Scen.: Pedro Lino. F.: João Pedro Plácido. M.: Pedro Lino, Carlos Madaleno, João Nicolau, Pedro Paiva. Mus.: Buddy Peace. Int.: Tiago Alves (voce narrante), Giacomo Scalisi (voce di Rino Lupo), João Nicolau (voce del giornalista). Prod.: Pandora da Cunha Telles, Pablo Iraola per Ukbar Filmes ■ DCP. D.: 74'. Col. Versione portoghese / Portuguese version ■ Da: Ukbar Filmes

La storia più affascinante di Lupo, regista unico, era la sua. Oggi, a un secolo di distanza, è giunto finalmente il momento di raccontarla. Narratore con un lato ribelle, regista inquieto e amante dell'avventura, ambizioso sognatore costantemente alla ricerca di nuove sfide, Rino Lupo non si comportò mai come la società si aspettava. Italiano di nascita, europeo per mentalità, fu una figura straordinaria della storia del cinema. Prima della misteriosa scomparsa nel 1934, Lupo girò film in tutta Europa all'epoca d'oro del muto, passando da Roma a Parigi, Berlino, Mosca e il Portogallo. Fu a Parigi negli anni della Belle Époque, si trasferì a Berlino durante la Prima guerra mondiale, girò film erotici



Lupo

in Danimarca; era a Mosca durante la Rivoluzione comunista e in Polonia quando quest'ultima dichiarò la propria indipendenza. La vita di Lupo riunisce tutti gli elementi di un film: avventura, azione, amore e mistero.

Così ho intrapreso un lungo viaggio che mi ha portato in molti luoghi in cui Lupo visse e lavorò: Parigi, Berlino, Roma, Porto e Lisbona. Così facendo ho scoperto personaggi e contesti che sono stati fondamentali per le origini della settima arte. Ho avuto anche la fortuna di conoscere persone che hanno anch'esse dedicato la loro vita al cinema, come il signor Artur, ex proiezionista di vari cinema di Lisbona, o il signor António, proiezionista ambulante ancora attivo e con oltre cinquant'anni di esperienza. Si è colpiti dalla dedizione incarnata da questi personaggi: una dedizione a una forma d'arte la cui morte è spesso stata annunciata, ma che continua a esistere e a incantare tutti noi.

Pedro Lino

He was a filmmaker like no other, and Lupo's most intriguing story was his own. Now, a century later, it's time to finally tell it. A storyteller with a rebellious streak, a restless filmmaker with a sense of adventure, an ambitious dreamer in constant pursuit of new challenges, Rino Lupo never acted as society expected him

to. Italian by birth, European by design, he was an extraordinary figure in film history. Lupo directed movies all over Europe during the golden age of silent film, from Rome to Paris, Berlin, Moscow and Portugal, up to his mysterious disappearance in 1934.

He was in Paris during the Belle Époque, moved to Berlin during World War I, shot erotic films in Denmark; he was in Moscow during the Communist Revolution and in Poland when the country declared independence. Lupo's life brings together all the elements of a film: adventure, action, romance and mystery. So I embarked on a long journey that led me to many of the same locations where Lupo once worked and lived: Paris, Berlin, Rome, Porto and Lisbon. In doing so I discovered many characters and contexts that were fundamental for the beginning of the Seventh Art.

I also had the good fortune of meeting people who, like Lupo, dedicated their lives to cinema, such as Mr Artur, a former projectionist of several cinemas in Lisbon, or Mr António, a mobile projectionist with over 50 years experience still active today. The dedication to cinema these characters personify is striking – a devotion to an artform whose death has been often announced, but that continues to exist and enchant us all.

Pedro Lino



La passione di Anna Magnani

LA PASSIONE DI ANNA MAGNANI

Italia-Francia, 2019

Regia: Enrico Cerasuolo

■ T. int.: *The Passion of Anna Magnani*. Scen.: Enrico Cerasuolo. F.: Marco Pasquini. M.: Marco Duretti. Prod.: Zenit Arti Audiovisive, Les Films du Poisson, Arte France ■ DCP. D.: 60'. Col. Versione italiana, inglese e francese / *Italian, English and French version* ■ Da: Zenit Arti Audiovisive

Un ritratto intimo della grande attrice italiana, emblema del neorealismo e icona del cinema mondiale: la corsa di Anna interrotta dagli spari dei nazisti in *Roma città aperta* porta alla ribalta del mondo intero le lacerazioni della guerra e diventa il simbolo di una nuova idea di cinema che scende in strada per raccontare il reale.

Anna è unica, rivoluziona la rappresentazione della donna al cinema, incarnando un modello femminile diverso da tutte le dive che l'hanno preceduta e da quelle che verranno. È icona dell'italianità e della donna vera, in opposizione a quelle finte modellate sul desiderio maschile. Attraverso la sua immensa capacità attoriale 'la Magnani' dà corpo al realismo delle passioni e dei sentimenti, ispirando i grandi registi del cinema europeo e americano: Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Jean Renoir, Sidney Lumet, Daniel Mann, George Cukor, Stanley Kramer. Hollywood, che le conferisce l'Oscar nel 1956 (l'unica attrice italiana ad averlo vinto con un film girato in lingua inglese fino ad oggi), tenderà invano di chiuderla nuovamente in uno stereotipo che non si addice alla sua esuberante e vulcanica personalità.

Donna libera, madre single, profondamente legata a Roma e alla 'romanità', Anna vive con pericolosa e vitale intensità le amicizie, gli amori, le passioni, portandoli nella sua arte, incarnando uno stile unico per originalità e

straordinaria modernità. Nel film l'autore dialoga con l'attrice in una lettera immaginaria che ci guida attraverso le sue interpretazioni cinematografiche, le sue interviste, le testimonianze dei grandi personaggi che hanno incrociato la sua carriera e i ricordi del figlio Luca. Basato sull'utilizzo creativo di materiali d'archivio (tra cui alcuni provenienti dall'archivio di famiglia) il film contiene un'intervista audio inedita fatta all'attrice dalla giornalista e scrittrice Oriana Fallaci.

This is an intimate portrait of the great Italian actress, a symbol of neorealism and an icon of the world's film industry. The scene in Rome, Open City where Anna is gunned down by the Nazis, brought the horrors of the war to cinema screens around the world and became the symbol of a new genre of film, which took to the streets to tell the facts of real life.

Anna is unique in the sense that she represents women in film, embodying a feminine model that differed from all the other celebrities who came before and after her. She is a symbol of the true woman, in opposition to those moulded by male desire. Thanks to her great skills as an actress, Magnani bolstered the realism of passions and feelings, and inspired some of the greatest European and American directors: Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Jean Renoir, Sidney Lumet, Daniel Mann, George Cukor and Stanley Kramer. She was awarded an Oscar in 1956 (the only Italian actress to win one with an English-speaking film to this day), and Hollywood tried in vain once again to pin a stereotype on her that didn't suit her fiery and volcanic personality.

A free woman, a single mother, and deeply attached to Rome and the 'spirit of Rome', Anna lived her friendships, relationships and passions with a risky and vital intensity, which she expressed through her art, giving her a unique, original and extremely modern style. The author talks with the actress in an imaginary conversation that guides us through her cinematic interpretations,

her interviews, testimonies of the great characters who have crossed her career and memories of her son Luca. Based on the creative use of archives (including the family archives), the film contains exclusive audio from an interview with journalist and writer Oriana Fallaci.

POLIDOR

Italia, 2019 Regia: Marco Giusti

■ Scen., M.: Marco Giusti, Claudio Del Signore, Alessia Lionello. Prod.: Rai Teche ■ DCP. D.: 33' Bn e Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Rai Teche, Rai Digital

Diciamo che è la storia di Ferdinand Guillaume (Bayonne, 1887 – Viareggio, 1977), rampollo di ben sei generazioni di circensi, star comica dei primi anni del muto, detto Tontolini alla Cines (1909-1911) e Polidor quando si spostò alla Pasquali Film (1911-1915). Un nome che lo seguì anche quando lasciò il cinema per il teatro, e che riprese quando Federico Fellini lo volle per *Le notti di Cabiria* e *La dolce vita*, rilanciandolo come vecchio caratterista felliniano.

Ma è anche la storia di suo fratello Natale (Genova, 1888 – Napoli, 1920), col quale formò un duo comico a teatro, Les Guill Guill, che lo seguì alla Cines, che poi diventò Cocciutelli e Florindo alla Milano Films (1911) e morì tragicamente a Napoli nel 1920 durante le riprese aeree di un lungometraggio diretto dallo stesso Polidor con la donna forzuta Astrea. E in tutto il mondo venne divulgata la notizia che era invece morto proprio Polidor. Ed è infine la storia del loro fratello minore Edouard (Carcassone, 1892 – Trenton, New Jersey, 1965), grande clown del Ringling Bros & Barnum and Bailey Circus dal 1923 al 1950 proprio col nome di Polidor the Clown, generando non poca confusione. Édouard, emigrato in Sudamerica nel 1913 per non fare la guerra, prese



Polidor

il nome di Polidor nel dicembre del 1920 col circo cubano Santos&Artigas, proprio quando in tutto il mondo venne divulgata la 'falsa' notizia della morte di Polidor. Con lo stesso nome arrivò in America diventando l'idolo dei bambini.

Ma il 10 ottobre del 1961, Polidor the Clown, vecchio e malato, uccise con due colpi d'ascia e cinquanta coltellate la sua compagna, Elena Gabrielle Nelson, che non lo voleva più, e il nome di Polidor ritornò tragicamente alla ribalta. Così Lello Bersani andò a intervistare il 'nostro' Polidor, che in quei giorni stava girando con Fellini *Boccaccio 70* e non vedeva il fratello da più di cinquant'anni. Grazie al materiale conservato negli archivi della Rai, come il documentario che gli dedicò Ennio Flaiano nel 1973, è lo stesso Ferdinand a raccontarci la sua storia.

Marco Giusti

Let's say that this is the story of Ferdinand Guillaume (Bayonne, 1887 – Viareggio, 1977), the product of six generations of circus performers and a comedy star in the early years of silent cinema. He was known as Tontolini at Cines (1909-1911) and Polidor when he subsequently moved to Pasquali Film (1911-1915). He took the latter name with him when he abandoned

cinema for the theatre, and retained it when Federico Fellini called him up for Nights of Cabiria and La dolce vita, relaunching the comic star as an ageing, Fellinian character actor.

However, it is also the story of his brother, Natale (Genova, 1888 – Napoli, 1920), with whom he formed a comedy duo on stage, Les Guill Guill. Natale followed his brother to Cines and subsequently worked for Milano Films (1911) under the names Cocciutelli and Florindo. He died tragically in Naples in 1920 while filming aerial scenes for a feature-length film starring the strong-woman, Astrea, and directed by none other than his brother, Polidor. News spread throughout the world erroneously stating that it was Polidor who had died. Finally, it is also the story of their younger brother Edouard (Carcassonne, 1892 – Trenton, New Jersey, 1965), a great clown for the Ringling Bros & Barnum and Bailey Circus between 1923 and 1950, where his use of the name 'Polidor the Clown' generated notable confusion. Édouard, who emigrated to South America in 1913 to avoid taking part in the war, adopted the name Polidor in December 1920 when working for the Cuban circus Santos y Artigas, at exactly the same time that fake news about the death of Polidor was spreading around the world. He then arrived in America under the same name, soon becoming an idol to children everywhere.

However, on October 10th 1961, the name Polidor re-entered the spotlight when Polidor the Clown, now old and ill, murdered his partner, Elena Gabrielle Nelson, who no longer wanted to be with him, with 50 stab wounds and two blows from an axe. Thus Lello Bersani went to interview 'our' Polidor, who was in the middle of shooting Boccaccio 70 with Fellini and hadn't seen his brother for more than 50 years. Thanks to material conserved in the Rai archives, including the documentary that Ennio Flaiano dedicated to him in 1973, it is Ferdinand himself who tells us his story.

Marco Giusti

SEGRETARIE - UNA VITA PER IL CINEMA

Italia, 2019

Regia: Raffaele Rago, Daniela Masciale

■ T. int.: *Secretaries - A Life for Cinema*. Scen.: Raffaele Rago, Daniela Masciale. F.: Vincenzo Taranto. M.: Raffaele Rago, Giacobbe Gamberini. Int.: Cesarina Marchetti, Paola Quagliero, Liliana Avincola, Anna Maria Scafasci, Resi Bruletti, Fiammetta Profili. Prod.: Andrea Petrozzi per World Video Production ■ DCP. D.: 64'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: World Video Production

Sei segretarie (Cesarina Marchetti, Paola Quagliero, Liliana Avincola, Anna Maria Scafasci, Resi Bruletti e Fiammetta Profili) fanno un tuffo nel passato per raccontarci cosa ha significato lavorare nel mondo del cinema italiano quando le nostre pellicole facevano incetta di premi, da Venezia a Los Angeles, passando per Cannes. Il documentario è un vero e proprio flashback della loro vita, dentro e fuori dal set, impreziosito da aneddoti, rivelazioni, fotografie inedite e curiosità relative ad alcuni grandi classici. A distanza di anni le protagoniste hanno negli occhi la stessa passione e la stessa grinta di quando hanno iniziato la loro avventura nel mondo del cinema, un mondo dove la parola 'impossibile' non esiste.

In un'era in cui tutti vogliono apparire, costruiscono profili social patinati e celebrano i propri piccoli successi lavorativi come fossero imprese eroiche, vogliamo raccontare di donne che hanno costruito la loro carriera ("ma la chiami carriera?" dice Paola, segretaria di Franco Cristaldi) rimanendo nell'ombra, in ufficio ("un posto meraviglioso", dice Cesarina, segretaria di Goffredo Lombardo) senza mai esigere di essere in prima fila. Attraverso le loro voci, i loro ricordi, abbiamo voluto ricostruire quello che ha significato per queste donne vivere al fianco di uomini potenti e illuminati, cultori di un cinema importante, produttori, re-



Segretarie – Una vita per il cinema

gisti, manager che hanno fatto la storia del cinema in Italia, quel cinema per cui siamo famosi ancora oggi in tutto il mondo.

Non erano al loro fianco come mogli o compagne nel privato, ma li assistevano nelle loro battaglie di ogni giorno tra le stanze di quegli uffici trafficati e festosi in cui si determinava la carriera di registi, sceneggiatori, attori e attrici. Le nostre protagoniste hanno dedicato la loro vita al cinema, ma in pochi lo sanno. Lo abbiamo voluto ricordare in questo documentario.

Raffaele Rago e Daniela Masciale

Six secretaries (Cesarina Marchetti, Paola Quagliari, Liliana Avincola, Anna Maria Scafasci, Resi Bruletti and Fiammetta Profili) delve into the past to tell us what it was like to work in the world of Italian cinema when our films

used to clean up at award ceremonies, from Venice to Los Angeles, via Cannes. The documentary is a revealing flashback of their lives, both off and on-set, enriched by anecdotes, revelations, unpublished photographs and other curiosities related to some of the great classics. Years later, the protagonists of the documentary still have the same passion and determination in their eyes as when they started out on their adventures into the world of cinema, a world where the word 'impossible' doesn't exist.

In an era when everyone wants to be seen, to construct glossy social profiles and to celebrate every little work success as a heroic undertaking, we want to tell the stories of women who built their own careers ("but would you call it a career?" asks Paola, secretary to Franco Cristaldi) remaining in the shadows, in the offices ("a wonderful place", says Cesarina, sec-

retary to Goffredo Lombardo), without ever demanding to be in the front row. Through their voices and memories, we wanted to reconstruct what it meant for these women to work alongside powerful and enlightened men, lovers of great cinema, producers, directors and managers who made Italian cinema history, a cinema which today remains famous the world over.

They did not stand by their sides in private, as wives or partners, but they assisted them in the daily battles of those busy and lively offices where the careers of directors, screenwriters, actors and actresses would be determined. Our protagonists dedicated their lives to cinema, but few are aware of this. In our documentary, we wanted to acknowledge and remember them.

Raffaele Rago and Daniela Masciale

VARDA PAR AGNÈS

Francia, 2019 Regia: Agnès Varda

■ T. int.: *Varda by Agnès*. Scen.: Agnès Varda. F.: François Décréau, Claire Duguet, Julia Fabry. M.: Agnès Varda, Nicolas Longinotti. Int.: Agnès Varda, Sandrine Bonnaire, Nurith Aviv, Hervé Chandès. Prod.: Rosalie Varda per Ciné-Tamaris, HBB26, Scarlett Production, MK2 Films, Ciné + ■ DCP. D.: 115'. Col. Versione francese / French version ■ Da: Ciné-Tamaris

Nel 1994, in coincidenza con una retrospettiva alla Cinémathèque française, ho pubblicato un libro intitolato *Varda par Agnès*. Venticinque anni dopo, lo stesso titolo viene dato al mio film fatto di immagini in movimento e di parole. Il progetto è lo stesso: fornire le chiavi della mia opera. Do le mie chiavi, i miei pensieri, niente di pretenzioso, solo le chiavi.

Il film si divide in due parti, una per secolo. Il Ventesimo secolo va dal mio primo lungometraggio *La Pointe courte* nel 1954 all'ultimo del 1996, *Les Cent et une nuits de Simon Cinéma* (Cento e una notte). Nel mezzo ho girato docu-



Varda par Agnès

mentari, film, sia lunghi che brevi. La seconda parte inizia nel Ventunesimo secolo, quando le piccole cineprese digitali hanno cambiato il mio approccio al documentario, da *Les Glaneurs et la glaneuse* nel 2000 a *Visages, Villages* diretto con JR nel 2017. Ma in quel periodo ho creato soprattutto installazioni d'arte, i *Triptyques atypiques*, le *Cabanes de Cinéma*, e ho continuato a fare documentari, come *Les Plages d'Agnès*. Tra le due parti c'è un piccolo promemoria della mia prima vita di fotografa.

Nella mia vita ho fatto una grande varietà di film. Quindi devo dirvi cosa mi ha portato a fare questo lavoro per così tanti anni. [...] Potremmo chiamarla 'lezione magistrale', ma non mi sento una maestra e non ho mai insegnato. Non mi piace l'idea. Non si tratta tanto di raccontare nuovamente le storie, è più una questione di struttura e di intenti e di fonti d'ispirazio-

ne. Ma non volevo farne una cosa noiosa. Così si svolge in un teatro pieno di gente, o in un giardino, e cerco di essere me stessa e di trasmettere l'energia o l'intenzione o il sentimento che voglio condividere. È quello che chiamo 'cinescrittura', in cui le scelte partecipano a qualcosa che si chiama 'stile'. Ma stile è un termine letterario. Quindi 'cinescrittura' sono tutti gli elementi che credo vadano considerati, o scelti o usati, per fare un film.

Agnès Varda

In 1994, with a retrospective at the French Cinémathèque, I published a book entitled Varda by Agnès. 25 years later, the same title is given to my film made of moving images and words, with the same project: to give keys to my body of work. I give my own keys, my thoughts, nothing pretentious, just keys. The film is in two parts, two centuries. The 20th century from my first feature

film La Pointe courte in 1954 to the last one in 1996, Les Cent et une nuits de Simon Cinéma (One Hundred and One Nights). In between, I made documentaries, features, short and long. The second part starts in the 21st century, when the small digital cameras changed my approach to documentaries, from the Les Glaneurs et la glaneuse (Gleaners and I) in 2000 to Visages, Villages (Faces Places), co-directed with JR in 2017. But during that time, I mostly created art installations, the Triptyques atypiques, the Cabanes de Cinéma and I kept making documentaries, such as Les Plages d'Agnès (The Beaches of Agnès). In the middle of the two parts, there is a little reminder about my first life as a photographer.

I've made a wide variety of films in my life. So I need to tell you what led me to do this work for so many years. [...] It could be called a 'masterclass', but I don't feel like a master and I never taught. I don't like the idea. It is not so much about retelling the stories, but more about the structure and the intention and my sources. But I didn't want it to be very boring. So it's in a theatre with people, or in a garden, and I try to be myself and communicate the energy or the intention or the feeling I want to share. It's what I call cine-writing, in which all the choices participate in something you could call 'style'. But style is a literary word. So cine-writing is all the elements I think we have to think of, or choose, or use, to make a film.

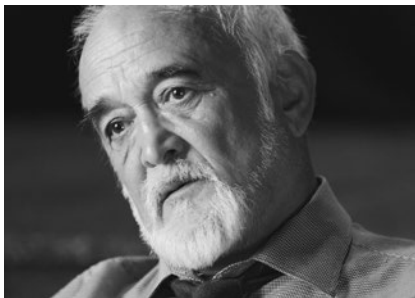
Agnès Varda

WHAT WE LEFT UNFINISHED

USA-Afghanistan-Qatar, 2019

Regia: Mariam Ghani

■ F.: Adam Hogan. M.: Ian Olds. Mus.: Qasim Naqvi. Prod.: Mariam Ghani, Alysa Nahmias per Indexical Films, Ajna Films
■ DCP 4K. D.: 71'. Col. Versione dari con sottotitoli inglesi / Dari version with English subtitles ■ Da: Wide House per concessione di Indexical Films



What We Left Unfinished



Ho visitato per la prima volta l'Afghan Films, l'istituto nazionale afgano di cinematografia, nel 2011. I film conservati nei suoi archivi erano sopravvissuti alla guerra civile, ai Talebani e all'invasione statunitense. Erano però disorganizzati e sull'orlo del deterioramento. Nel corso di molte visite ho lavorato con l'Afghan Films e altri partner (National Film Board of Canada, EMPAC, Doha Film Institute) per preservare, ricatalogare, digitalizzare e diffondere quei film. *What We Left Unfinished* è nato da questa relazione lunga e complicata, composta in parti uguali da affetto e frustrazione.

Tutto è iniziato da voci insistenti che indicavano l'esistenza nell'archivio di film incompiuti. Per me un progetto incompiuto è come una questione storica lasciata in sospeso, una pista da seguire. Ne è risultato un viaggio di cinque anni che va ben oltre i contenuti di questo lungometraggio. Mentre radunavo pezzi di film e persone che la guerra aveva disperso, mi sono resa conto che il processo di creazione del film rispecchiava un processo più ampio ancora in atto in Afghanistan, dove le storie problematiche, discusse e contese del periodo comunista stanno gradualmente riaffiorando nel dibattito pubblico. [...]

Quando lasciarono il carcere di Pul-e-Charki grazie all'amnistia sovietica del 1979, i miei prozii videro i propri nomi sulle liste dei morti che venivano appese ogni settimana ai cancelli della prigione. Questa storia mi è sempre sembrata un incrocio tra una fiaba cupa e un'ancor più cupa barzelletta

afghana, forse perché certi fatti sono più tollerabili se presentati come finzioni. E *What We Left Unfinished* parla di film di finzione in cui il confine tra fiction e non-fiction è spesso sfumato: soldati veri che mettono in scena asse di inventati, veri proiettili in pistole finte, conseguenze reali di falsi eventi. Anche il mio film gioca sui vuoti tra film e storia, ideale e realtà, Afghanistan del passato e del presente. È anche un film sulle storie non raccontate fino in fondo, sulle contraddizioni e le omissioni nei resoconti che popoli e nazioni fanno del proprio passato. *What We Left Unfinished* è stato costruito per evidenziare questi vuoti, accompagnando i filmati d'archivio ai luoghi di oggi e cercando enigmatiche corrispondenze tra immagini d'archivio e interviste audio.

Mariam Ghani

I first visited Afghan Films, the national film institute of Afghanistan, in 2011. The films in its archive had survived the civil war, the Taliban years, and US invasion. But they were disorganized and on the brink of deteriorating. Over many visits since, I have worked with Afghan Films and other partners (National Film Board of Canada, EMPAC, Doha Film Institute) to preserve, re-catalogue, digitize, and disseminate those films. What We Left Unfinished was born from that long, complicated relationship, made up of equal parts affection and frustration. It began with an irresistible rumor: the existence of unfinished films in the archive. For me, an unfinished project is like a loose thread in history – and pull-

ing on that thread led me on a five-year journey that extends far past what is contained in this feature film. As I reassembled film fragments and people who had been scattered by war, I realized that the process of making the film was mirroring a larger process still happening in Afghanistan, whereby the fraught, unsettled, and contested histories of the Communist period are gradually surfacing into public discourse. [...]

When my surviving great-uncles left the Pul-e-Charki prison under the Soviet amnesty in 1979, they saw their own names printed on the lists of the dead that were pinned weekly to the prison gates. To me, this story has always sounded like a cross between a dark fairy tale and an even darker Afghan joke – perhaps because certain facts are still easier to face when presented as fictions. And What We Left Unfinished is about fiction films that often blurred the line between documentary and fiction – real soldiers enacting fictional sieges, real bullets in prop guns, real consequences for fake events.

Likewise, my film plays on the gaps between film and history, ideal and reality, and past and present Afghanists. It is also a film about the histories left untold: the contradictions and omissions in the stories both people and nations tell about their pasts. What We Left Unfinished was constructed to highlight these gaps, by matching archival film with present-day locations and finding uncanny resonances between archival images and interview audio.

Mariam Ghani

OMAGGIO A GIDEON BACHMANN TRIBUTE TO GIDEON BACHMANN

CIAO, FEDERICO!

Italia-USA-Svezia, 1969

Regia: Gideon Bachmann

■ Scen.: Gideon Bachmann. F.: Gideon Bachmann, Mario Masini. M.: Regine Heuser. Int.: Max Born, Capucine, Alain Cuny, Hiram Keller, Giulietta Masina, Magali Noël, Roman Polanski, Martin Potter, Salvo Randone, Sharon Tate. Voci: Claudia Cardinale, Franco Fabrizi, Ida Fellini, Alberto Lattuada, Marcello Mastroianni, Sandra Milo, Barbara Steele, Lina Wertmüller. Prod.: Victor Herbert Productions, Cinemages of New York, Sveriges Television ■ DCP. D.: 58'. Col. Versione italiana e inglese / *Italian and English version* ■ Da: Cinemazero

Gideon Bachmann cattura l'atmosfera magica del rutilante set del *Satyricon* di Fellini, nell'unico backstage davvero completo e ricco sul modo di lavorare del grande Federico. C'è tutto dell'inimitabile macchina cinematografica di Fellini: ironia, risate, urla, scherzi e battute salaci, direzione degli attori spietata pur di raggiungere l'obiettivo, scenografie e costumi spettacolari, intuizioni geniali, la creatività inarrestabile e camaleontica del regista in dialogo/contrasto costante con le problematiche del set e della produzione...

Poi, l'eccezionale atmosfera del film calata nell'epoca: l'unicità assoluta di un set di Fellini, mondano, atteso, partecipato e visitato da tutti (appaiono perfino Roman Polanski e Sharon Tate), un cast ammantato di un'aura post-sessantotina, una 'tribù' umana variopinta e per certi versi incontrollabile... Bachmann, con verve autoriale, – lavorando molto sul montaggio, accostando interviste posate e materiale d'archivio (documenta Fellini ininterrottamente dal 1956) – racconta senza fronzoli un momento delicato



Ciao, Federico!

della carriera del regista riminese, in cui sembra cercare una nuova strada, un nuovo modo di rapportarsi con il racconto e con la realtà.

Bachmann ci consente di entrare nella psicologia felliniana senza bussare, spingendo la sua macchina da presa e i suoi microfoni addosso al regista in modo che ogni filtro e ogni distanza di cortesia saltino. Appaiono contrasti profondi: tutto ruota attorno al 'demiurgo', tutto dipende da lui, ma la sua solitudine e irrequietezza permangono come malinconica nota di bordone. Dalla collera all'entusiasmo, dall'essere costantemente istronico per celare le proprie debolezze, il fare cinema di Fellini non ha – come sempre – compromessi e si offre come un profondo 'dramma creativo'. Un tributo cinematografico, dunque, delicatamente dolente, che è anche un meraviglioso documentario su cosa significhi fare cinema e creare artisticamente.

Ciao, Federico!, canta Bachmann, perché intuisce che la strada intrapresa da Fellini non si sa dove lo porterà... Quel che è certo è che per colpa di questo documentario, forse troppo diretto, troppo privato, troppo rivelatorio, Fellini non parlerà a Bachmann – amico di lungo corso – per diversi anni.

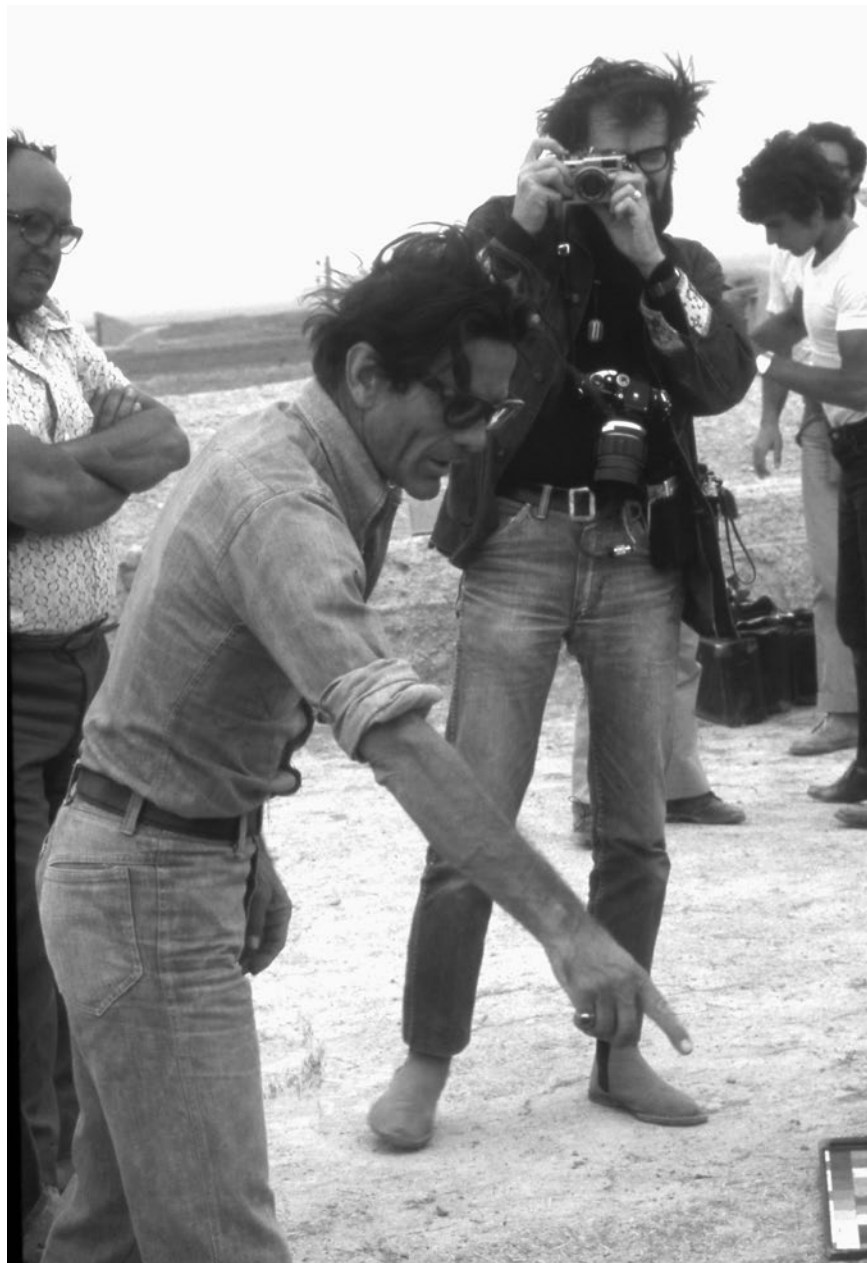
Riccardo Costantini

Gideon Bachmann captures the magical atmosphere of Fellini's Satyricon and its glittering set in the only behind-the-scenes documentary that fully demonstrates how the great Federico worked.. All the pieces of Fellini's unique filmmaking machine are present: irony, laughter, yelling, jokes and salacious one-liners, ruthless directing of actors until the desired result is achieved, spectacular sets and costumes, brilliant ideas, the director's unstoppable and chameleon-like creativity in constant dialogue/conflict with set and production issues... And also the exceptional atmosphere of a

film made during those years: the absolute uniqueness of a Fellini set, a worldly, anticipated and participatory occasion visited by everyone (even Roman Polanski and Sharon Tate show up on the set), a cast cloaked in a post '68 aura, a colourful and in some ways uncontrollable human 'tribe'... Bachmann had been documenting Fellini non-stop since 1956, and with a filmmaker's verve – working hard on editing, placing together composed interviews and archive materials – he offers a no-frills account of a delicate stage in the Rimini director's career when he seemed to be looking for a new path, a new way of confronting a story and reality. Bachmann lets us enter Fellini's frame of mind without having to knock, pushing his camera and microphones towards the director, undermining any filter or respect for personal space. Striking contrasts emerge: everything revolves around the 'demiurge', everything depends on him, but his solitude and restlessness add a melancholic tone. From anger to enthusiasm, from being constantly histrionic to concealing weaknesses, Fellini's filmmaking is – as always – uncompromising and presents itself as a deep 'creative drama'. A delicately heartrending film tribute but also a wonderful documentary about what 'making films' and artistic creativity mean.

Ciao, Federico!, sings Bachmann, because he senses that no one knows where the road taken by Fellini will take him... What is certain is Fellini would not speak to Bachmann – a long-time friend – for several years because of this documentary, which perhaps was too direct, too private and too revealing.

Riccardo Costantini



Gideon Bachmann sul set di *Il Fiore delle mille e una notte* © Roberto Villa

FELLINIKON

USA-Italia, 1969

Regia: Gideon Bachmann

Int.: Federico Fellini, Martin Potter, Hiram Keller, Max Born, Donyale Luna, Salvo Randone, Giuseppe Rotunno, Danilo Donati e altri attori e maestranze sul set di

Satyricon di Federico Fellini. Produzione: Cinemages ■ DCP. D.: 43'. Col. Versione italiana e inglese / *Italian and English version* ■ Da: Cinemazero

Gideon Bachmann documenta, in un film di montaggio, ritmato ed eccentrico per effetti visivi, la preparazione

e le riprese di alcune scene – in interno ed esterno – del *Satyricon* di Federico Fellini. Diversi sono gli inserti con interviste al regista (di altri e di Bachmann stesso), in cui Fellini rivela alcuni retroscena produttivi e di creazione del film. Un piccolo gioiello per comprendere il genio di Fellini in azione.

Del film Bachmann aveva originariamente montato una versione di 33 minuti, che includeva anche alcune ampie riprese e interviste a Fellini a casa con Giulietta Masina. Ha poi circolato quasi sempre una versione tagliata da Bachmann come definitiva – probabilmente per ingerenze e richieste di taglio da parte di Fellini – di 17 minuti, quasi la metà della precedente. Questa copia, recentemente ritrovata e mai vista prima, è più ricca di ulteriori 10 minuti, e corrisponde al montato originale creato da Bachmann. Il film completo si apre con una significativa dichiarazione di Bachmann: “Fellini segue quotidianamente il nostro lavoro, con gran curiosità. Sospettoso, facendo le fusa come un gatto, mette gli occhi più su di noi che noi su di lui. Fellin...ikon: gli occhi del gatto!”

Riccardo Costantini

In a compilation film with rhythmic and eccentric visual effects, Gideon Bachmann documents the preparation and shooting of some scenes – in studio and on location – of Federico Fellini's Satyricon. There are several cutaway scenes with interviews of the director (by others and Bachmann himself) in which Fellini reveals background information about the film's production and creation. A little gem for understanding the genius of Fellini in action.

Bachmann had originally made a 33 minute version, which included a lot of footage of Fellini at home with Giulietta Masina. The definitive version that was distributed was edited down by Bachmann – probably due to Fellini interfering and asking for it to be cut – to 17 minutes, almost half of the original.

Never seen before, this recently found print has an extra 10 minutes and corresponds with Bachmann's original cut. The complete film begins with a significant statement by Bachmann, 'Fellini follows our work every day with great curiosity. Suspicious, purring like a cat, his eyes are on us more than ours on him. Fellin...ikon: the eyes of a cat.'

Riccardo Costantini

FELLINI: A DIRECTOR'S NOTEBOOK

USA, 1969 Regia: Federico Fellini

T. it.: *Block-notes di un regista*. Scen.: Federico Fellini, Bernardino Zapponi, dialoghi inglesi Eugene Walter. F.: Pasqualino De Santis. M.: Ruggero Mastroianni. Mus.: Nino Rota. Int.: Federico Fellini, Giulietta Masina, Marcello Mastroianni, David Maumsell, Cesarino, Lina Alberti, Caterina Boratto, Marina Boratto, Bernardino Zapponi, Alvaro Vitali. Prod.: Peter Goldfarb per National Broadcasting Company (NBC) ■ DCP. D.: 50'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Compagnia Leone Cinematografica

Nel 1966 accadde a Federico Fellini di vivere nella realtà la stessa angosciante situazione immaginata tre anni prima in *8½*: annichilito da una crisi psicologica e creativa, il regista rinunciò a realizzare il suo nuovo film, *Il viaggio di G. Mastorna*, anche se erano già state allestite le scenografie e firmati i contratti. Due anni più tardi, quando ha già presentato l'episodio *Toby Dammit* e si sta accingendo all'impresa del *Satyricon*, riceve l'invito di una Tv statunitense, la NBC, a farsi intervistare per un programma dedicato alla sua opera: da quella proposta nasce invece un nuovo film di Fellini, *A Director's Notebook*, il primo dove il Mago mostra, con leggerezza divagatoria, il circo del cinema nel suo farsi, un 'dietro le quinte' che in realtà è una messa in scena dove si simula la spontaneità di riprese documentarie.

Inizia proprio nel set abbandonato del progetto non realizzato, dove Fellini si aggira fra sagome scenografiche e costumi, rivelando la sua (effimera) simpatia per i giovani hippy e soprattutto girando alcune scene del *Mastorna*, quasi come un esorcismo liberatorio. Subentrano poi cortocircuiti fra passato e presente in cui vengono rievocate le sale fumose e selvagge degli anni Venti – dove si proietta un bellissimo film muto italiano (dello stesso Felli-

ni) – per poi proseguire con interventi di medium e sedicenti storici, un provino reinventato di Mastroianni per *Mastorna*, un altro provino (anch'esso meravigliosamente falso) al mattatoio di Roma per il *Satyricon*, una sfilata di comparse e generici fra i quali il regista cerca le facce più adatte.

Nel film si inserisce a sorpresa anche un brano di una sequenza delle *Notti di Cabiria* che fu tagliata da De Laurentiis su pressione del Vaticano. Queste annotazioni in forma filmica hanno il fascino di una confessione affabulatoria dove la bugia diviene, come sempre, una chiave essenziale della verità. Unico film felliniano destinato esclusivamente alla televisione, in Italia fu trasmesso dalla Rai soltanto nel 1972 e ingiustificatamente tagliato di un quarto d'ora. Al Cinema Ritrovato viene presentata l'edizione integrale.

Roberto Chiesi

In 1966, Federico Fellini experienced in real life the distressing reality he had imagined three years before in 8½: devastated by a psychological and creative crisis, the director backed out of making his new film, Il viaggio di G. Mastorna, even though the sets were already in place and the contracts signed. Two years later, when he had already presented the Toby Dammit segment and was getting ready for the great enterprise of Satyricon, he was invited by the American Tv company NBC for an interview, which was to be part of a programme about his work. The invitation sparked a new film by Fellini, A Director's Notebook, the first film where 'The Magician' shows, with digressive frivolity, the circus of film as it is being made, a behind-the-scenes movie that is actually staged, simulating the spontaneity of documentary filmmaking.

It starts on the abandoned set of the film he never made, where Fellini wanders around scenery and costumes, revealing his (ephemeral) fondness for young hippies and shooting some scenes of Mastorna, almost like an exorcism. Combinations of the past and present take over with the reconstruction of the smoky and



wild cinemas of the 1920s – where a beautiful Italian silent film (by Fellini himself) is being screened – and then continues with excerpts from mediums and phony historians, a re-invented audition of Mastroianni for Mastorna, another (brilliantly fake) audition at the slaughterhouse in Rome for Satyricon, a parade of extras and background artists from which the director chooses the most suitable faces.

The film also surprisingly includes an excerpt of a sequence from *Nights of Cabiria*, which was cut by De Laurentiis due to pressure from the Vatican. These notes in film form have the charm of a confession told as a story, in which a lie, as usual, is the key to the truth. The only Fellini film made exclusively for television, it was not broadcast in Italy by Rai until 1972 and was unjustifiably cut by a quarter of an hour. The full version will be presented at *Il Cinema Ritrovato*.

Roberto Chiesi

I CLOWNS

Italia-Francia-Germania Ovest, 1970
Regia: Federico Fellini

Vedi pag. / See p. 245

FMM: FELLINI, MASTROIANNI, MASINA - Interviste sul set di *Ginger e Fred*

Italia, 1985 Regia: Gideon Bachmann

■ Int.: Federico Fellini, Marcello Mastroianni, Giulietta Masina ■ DCP. D.: 13'. Col. Versione italiana e inglese / Italian and English version ■ Da: Cinemazero

Due interviste inedite sul set di *Ginger e Fred*. Giulietta Masina da sola, poi Federico Fellini e Marcello Mastroianni in un gustoso duetto, raccontano a Gideon Bachmann – che molto li ha documentati durante tutto il loro sodalizio – la produzione del film che li vede di nuovo riuniti dopo molti anni. Ne emergono le reciproche aspettati-

ve, ambizioni, nonché il senso generale del progetto nel particolare momento storico.

Riccardo Costantini

Two unusual interviews on the set of *Ginger and Fred*. Giulietta Masina by herself and then Federico Fellini and Marcello Mastroianni in a delightful duet talk to Gideon Bachmann – who had documented them throughout their partnership – about the production of the film that brought them together again after so many years. The experience draws out their mutual expectations, ambitions as well as the project's meaning at that particular moment in time.

Riccardo Costantini



LA MACCHINA DELLO SPAZIO

The Space Machine





CHAHINE: GLAMOUR, MUSICA E RIVOLUZIONE L'ULTIMO DEGLI OTTIMISTI ARABI

Youssef Chahine – The Last Arab Optimist

Programma e note a cura di / Programme and note curated by **Tewfik Hakem**
in collaborazione con / in collaboration with **Cinémathèque française** e **Association Youssef Chahine**

Youssef Chahine è stato un uomo-cinema, nel senso che del cinema ha fatto praticamente tutti i mestieri: il regista, certo, ma anche il produttore, l'attore, il cantante, il montatore. Quando riuscì miracolosamente a guadagnare un po' di soldi li reinvestì subito nei film successivi o li usò per comprare una sala cinematografica nel centro del Cairo, per diffondere il cinema mondiale di qualità.

In poco più di cinquant'anni di carriera Chahine si è cimentato in tutti i generi, passando dal peplum al documentario, dal dramma intimista alla commedia musicale senza dimenticare le saghe storiche e i film autobiografici. A tale riguardo va osservato che Chahine, più che passare da un genere all'altro, era solito mescolare vari generi nei suoi film. Per esempio, *Bab el-Hadid* (*Stazione centrale*, 1958), una delle sue opere maggiori, non è semplicemente un film drammatico ma anche un noir, una commedia di costume, un'opera d'impegno politico.

Come i romanzieri suoi contemporanei Albert Cossery e Nagib Mahfuz, Youssef Chahine amava profondamente il popolo del Nilo, la gente comune d'Egitto, senza peraltro sacrificare i divi dell'industria dei sogni. Qualcuno ricorda ancora che fu proprio Chahine a scoprire e a lanciare Omar Sharif? La mitica coppia Omar Sharif-Faten Hamama fu un'invenzione del regista nello splendido *Serâa fil al-Wadi* (*Cielo infernale*, 1954).

Nell'epoca d'oro dello studio system egiziano, Chahine fu il primo a privilegiare le ambientazioni naturali per filmare l'Egitto e gli egiziani in tutta la loro diversità, tanto che dall'alto dei suoi quaranta titoli è possibile ripercorrere la storia dell'Egitto del Ventesimo secolo.

Per quanto radicato nella realtà egiziana, il cinema di Youssef Chahine è universale. Nutritosi di film francesi e inglesi negli anni Trenta e Quaranta e formatosi a Hollywood, Chahine è stato anche profondamente influenzato dal neorealismo italiano. La sua cultura globale gli permetteva di parlare a tutti, tanto più che padroneggiava varie lingue come tutti i figli della cosmopolita Alessandria della sua giovinezza. Il grande critico francese Serge Daney ricordava giustamente che Chahine è stato "l'ultimo interlocutore" arabo dell'Occidente. Dieci anni dopo la morte del grande cineasta egiziano, in *Le Livre d'image* il suo amico Jean-Luc Godard cita varie scene dei film di Chahine e constata che il dialogo con il mondo arabo si è ormai interrotto.

Nato levantino (per usare un termine oggi desueto) nel 1926 ad Alessandria in una famiglia di confessione greco-cattolica, Chahine è morto egiziano, il 27 luglio 2008 al Cairo. L'uomo che ha reso famoso l'Egitto sulla scena cinematografica internazionale ha combattuto fino all'ultimo contro le dittature, i fanatismi, i populismi. In lui la lucidità non ha mai intaccato un ottimismo allegro e contagioso, decisamente senza frontiere.

Tewfik Hakem

Youssef Chahine was a true man of the movies, in the sense that he took on almost every job in the business: he was a director, of course, and a producer too, as well as an actor, a singer and a film editor. Whenever by some miracle his films made a bit of money, he reinvested it immediately in subsequent productions, or in the purchase of a cinema in downtown Cairo, where he could show good films from around the world.

For more than 50 years, he tried his hand at every genre, from movies set in the ancient world to straight documentary and from intimate drama to musicals, not omitting historical sagas and autobiography. The truth is that he did not so much pass from one genre to the next as combine genres with every film. Thus, to use Bab el-Hadid (Gare centrale, 1958), one of his most famous pictures, as an example, the story may qualify as a drama, but it borrows from film noir, from social comedy and politically committed filmmaking too.

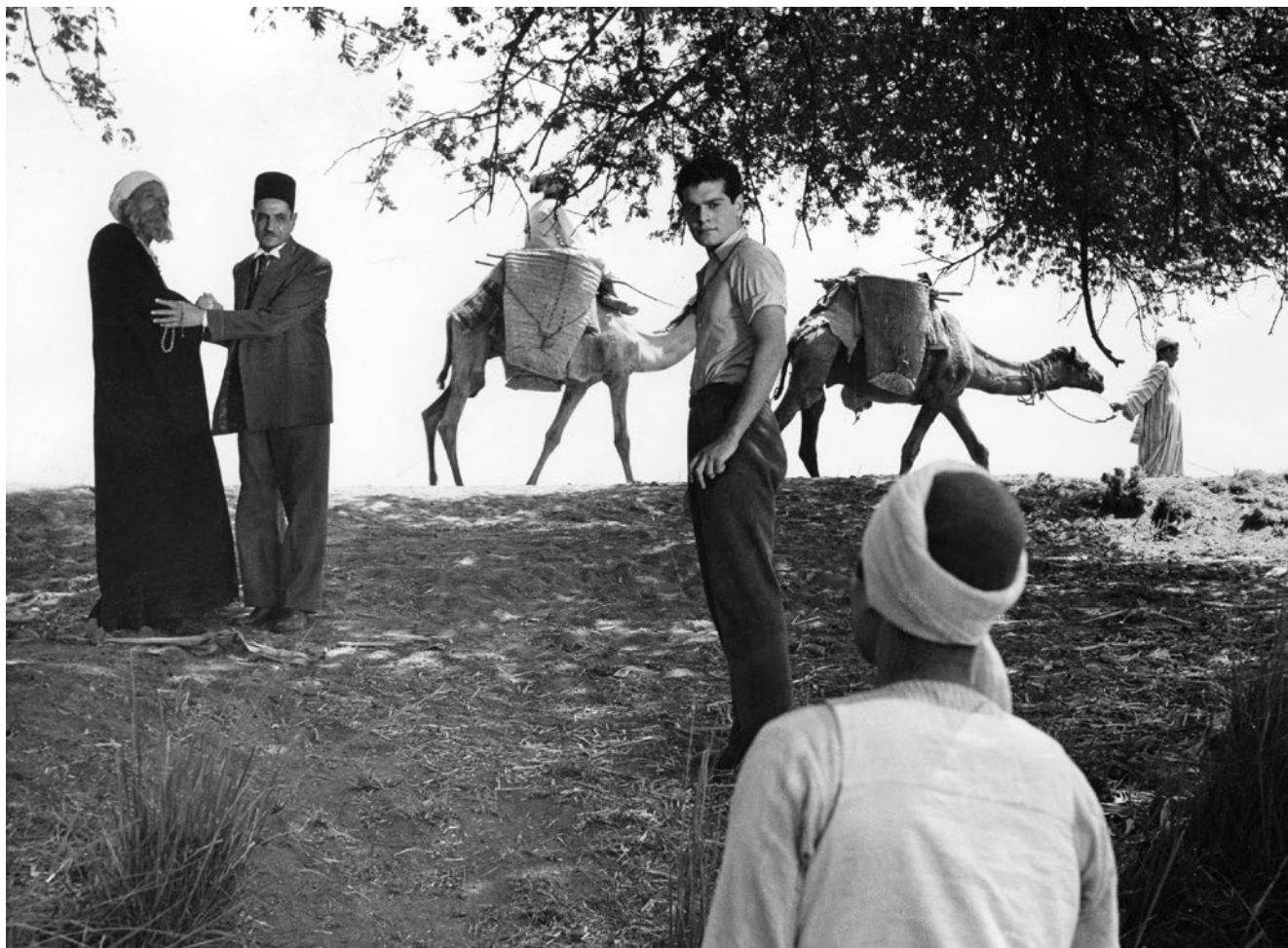
Like his contemporaries, the novelists Albert Cossery and Naguib Mahfouz, Chahine was passionately in love with the people of the Nile, with the ordinary working people of Egypt, but he never lost a taste for the old-fashioned stars of the silver screen. Who remembers, these days, that it was Chahine who discovered Omar Sharif and set him on his way? The legendary screen couple of Omar Sharif and Faten Hamama was launched for the first time in the director's splendid Serâa fil al-Wadi (Struggle in the Valley, 1954).

Yet, even during the golden age of the Egyptian studio system, Chahine was the first to prefer location shooting as a means of representing Egypt and ordinary Egyptians in all their diversity. Indeed, the 40 films he produced offer a commanding view of the history of 20th century Egypt.

Rooted as it is in the realities of his own nation, though, Youssef Chahine's film-making has a universal appeal. He grew up watching French and British films of the 30s and 40s. He learned his craft in Hollywood and was deeply influenced by Italian neorealism. His culture was global and his films spoke to the world. Like most of the inhabitants of the cosmopolitan city of Alexandria, where he grew up, he was fluent in many languages. The great French critic Serge Daney pointed out with some justice that Chahine was the West's last great Arab interlocutor. Ten years after his death, his friend Jean-Luc Godard quoted from several of his films in The Image Book to emphasise that the dialogue with the Arab world has come to an end.

Chahine was a Levantine, though the term is no longer in vogue, born into a Greek Catholic family in 1926. He died in Cairo on 27th July 2018, an Egyptian citizen. He had put Egypt on the map of world cinema. And to his dying day, he remained an ardent opponent of dictatorship, of fanaticism and populism. He was lucid, but he never allowed his lucidity to undermine a thoroughly cheerful and contagious optimism.

Tewfik Hakem



Serâa fi al-wadi

SERÂA FI AL-WADI

Egitto, 1954 Regia: Youssef Chahine

T. it.: *Cielo infernale*. T. int.: *Ciel d'enfer*, *Struggle in the Valley*. Sog., Scen.: Ali Al-Zorkani, Helmi Halim. F.: Ahmed Khorshed. M.: Kamal Abou el-Ela. Scgf.: Maher Abdel-Nour. Mus.: Fouad El-Zaheri. Int.: Faten Hamama (Amal), Omar Sharif (Ahmed), Zaki Rostom (Taher Pasha), Abdelawarès Assar (il padre di Ahmed), Farid Chawki (Riad), Hamdy Gheith (Selim). Prod.: Gabriel Talhami per Films Gabriel Talhami ■ DCP. D.: 117'. Bn. Versione araba con sottotitoli inglesi / Arab version with English subtitles ■ Da: MISR International Films ■ Restaurato nel 2018 da Association Youssef Chahine

in collaborazione con Cinémathèque française e MISR International Films grazie al sostegno di CNC - Centre national de la cinématographie et de l'image animée e di Archives audiovisuelles de Monaco presso il laboratorio Hiventy a partire da una copia nitrato negativa conservata presso Archives audiovisuelles de Monaco / Restored by Association Youssef Chahine in collaboration with Cinémathèque française and MISR International Films with the support of CNC - Centre national de la cinématographie et de l'image animée and Archives audiovisuelles de Monaco at Hiventy laboratory from a negative nitrate print preserved by Archives audiovisuelles de Monaco

Dopo tre anni d'assenza, un giovane marinaio fa ritorno ad Alessandria, dove nell'umile casa in cui è cresciuto ritrova sua madre e la bella cugina Amal. Con i soldi messi da parte spera di poter finalmente sposare Amal, ma si trova di fronte a nuove realtà che rischiano di compromettere tutto.

Intrighi nel porto d'Alessandria e inseguimenti su un mare in burrasca sullo sfondo di una rovente storia d'amore: questo film in bianco e nero ha segnato generazioni di cinefili arabi, in particolare per la torrida scena del bacio tra il marinaio e la cugina. Un bacio violento, non consenziente e allo stesso tempo prova di una passione divorante tra il giovane proletario e l'a-

mata, sospettata a torto di preferirgli il suo ricco amico d'infanzia, il nuovo direttore del porto.

Girato nella città natale di Youssef Chahine, questo melodramma sociale illustra lo stile del regista egiziano formatosi a Hollywood e appassionato di Shakespeare. Uno stile che unisce l'impegno politico e il glamour, l'intransigenza artistica della regia e la generosità di rivolgersi al grande pubblico nel senso più nobile del termine. Il regista offre qui l'occasione a un altro figlio di Alessandria, un certo Michel Chelhoub, di diventare celebre con il nome di Omar Sharif (un nome più inclusivo, un'idea di Youssef Chahine). Sottolineando la sensualità del giovane Omar Sharif, Youssef Chahine gli permette di formare con la star Faten Hamama la coppia glamour per eccellenza degli anni d'oro del cinema egiziano. Dopo le riprese del film Omar e Faten si sposarono.



Bab al-hadid

A young sailor returns home to Alexandria after three years' absence to find his mother and his pretty cousin, Amal, still living in the small house he grew up in. Now that he has saved up some money, there is nothing to stop him from marrying Amal. New developments, though, threaten his plans...

Wheeling and dealing in the port of Alexandria, boat chase sequences through raging seas, a torrid love affair... this black-and-white film left an indelible mark on generations of Arab film buffs, notably for its ardent movie kiss between the sailor and his cousin: a brutal kiss taken without consent to illustrate the devastating effects of this working class sailor's passion for his beloved, whom he suspects, wrongly, of preferring a childhood friend, the prosperous new harbour manager.

Shot in Youssef Chahine's native Alexandria, this social melodrama established his style, underpinned by a stint in Hollywood learning the business and an obsession with Shakespeare. It was to be a style that combined political commitment and a love for glamour with

the highest artistic standards, both in camerawork and in the generosity with which he made his films accessible to a wide audience. This production also launched the career of another native Alexandrian, Michel Chelhoub, who achieved Hollywood star status as Omar Sharif, a more catchier name devised by Chahine himself. The sensuous manner in which Chahine filmed Sharif set him and Faten Hamama, the biggest Egyptian star of her day, at the pinnacle of glamour in the golden age of Egyptian cinema. They married after the shoot.

BAB AL-HADID

Egitto, 1958 Regia: Youssef Chahine

T. it.: Stazione centrale. T. int.: Gare centrale, Cairo Main Station. Sog., Scen.: Abdel Hay Adib, Mohamed Abou Youssef. F.: Alvisè Orfanelli. M.: Kamal Abul Ela. Scgf.: Gabriel Karraze. Mus.: Fouad El-Zaheri. Int.: Youssef Chahine (Kenaoui), Hind Rostom (Hanouma), Farid Chawki

(Abou Serib). Prod.: Gabriel Talhami per Films Gabriel Talhami ■ DCP. D.: 74'. Bn. Versione araba con sottotitoli inglesi / Arab version with English subtitles ■ Da: MISR International Films ■ Restaurato nel 2018 da Association Youssef Chahine in collaborazione con MISR International Films presso il laboratorio Rotana a partire dal negativo originale / Restored by Association Youssef Chahine in collaboration with MISR International Films at Rotana laboratory from the original negative

Alla stazione centrale del Cairo, Kenaoui, un vagabondo zoppo che si guadagna da vivere come venditore ambulante di giornali, osserva con sguardo concupiscente tutte le belle ragazze. La sua preferita, che gli ispira una passione irrefrenabile, è Hanouma, la bella e procace venditrice di bibite che però preferisce rivolgere le proprie attenzioni a un facchino bello e aitante, rappresentante sindacale dei lavoratori più umili della stazione. Accecato dal proprio amore impossibile e dalle



Djamila

proprie ossessioni sessuali, l'agognante Kenaoui non sopporterà a lungo l'indifferenza dell'amata, facendo precipitare il film nel dramma.

Girato nella vera stazione centrale del Cairo, questo grande film fu fischiato durante la prima in Egitto, dove Chahine fu preso a male parole perfino dai suoi familiari. Mettendosi personalmente in scena nel ruolo di uno zoppo povero e lascivo del Cairo, Youssef Chahine firma un'opera in rottura totale con i film d'amore e i melodrammi all'acqua di rose sfornati in serie dall'industria cinematografica egiziana. In seguito il film è diventato il grande classico del cinema arabo, quello che ha segnato ufficialmente la nascita del neorealismo all'egiziana. In realtà *Bab al-hadid* mescola brillantemente vari generi: il documentario (la vita all'interno della stazione come microcosmo della società egiziana combattuta tra modernità e conservazione), il film sociale (lo sciopero dei facchini), il film poliziesco di suspense... Youssef Chahine amava ricordare che è stata la televisione a salvare *Bab*

al-hadid: il pubblico ha amato un film che l'élite del cinema egiziano aveva violentemente rifiutato.

In Cairo's Central Station, a crippled beggar named Kenaoui works as a newspaper seller, while lusting after pretty girls. He is most violently obsessed with Hanouma, a lovely and curvaceous lemonade seller. But she prefers a handsome, well-built porter, the shop steward for all the lowest paid workers in the station. Kenaoui is blinded by unrequited love and his lubricious obsession soon rebels against rejection, tipping the story into tragedy.

Shot on location in Cairo's Central Station, this great film was booed at its Egyptian premiere, including by Chahine's own family members. Playing the poor, sexually obsessed beggar of Cairo himself, Chahine severely disrupted Egyptian cinema's tradition of sugary love stories and melodramas. Over time, the film has become a major classic of Arab cinema, the embodiment of a nascent Egyptian neorealist style. The truth is that Bab al-hadid offers a brilliant combination of genres, from documen-

tary (the inner life of the station is posited as a microcosm of Egyptian society torn between modernity and tradition), to social realism (the porters' strike) and the cop thriller. Youssef Chahine loved to say that it was television that made this film: the elites of Egyptian cinema may have hated it, but ordinary Egyptians loved it.

DJAMILA

Egitto, 1958 Regia: Youssef Chahine

T. it.: *Jamila l'algerina*. T. int.: *Djamila l'Algérienne, Jamila, the Algerian*. Sog., Scen.: Naguib Mahfouz, Abderrahmane Cherkaoui, Ali El-Zorkani, Waguhi Naguib, Youssef El-Sebaï. F.: Abdel Aziz Fahmi. M.: Mohammed Abbas. Scgf.: Antoine Polizois, Habib Khoury. Int.: Magda al-Sabahi (Djamila), Ahmed Mazhar (Youssef), Salah Zulfikar (Azzam), Rushdy Abaza (generale Bigeard), Zahret el-Ola (Bou-Azza). Prod.: Les Films Magda ■ D.: 123'. Bn. Versione araba e francese / *Arab and French version*

In piena guerra d'Algeria, Chahine accetta di girare un film impegnato che esalta la figura eroica di Djamila Bouhired, icona della guerra d'indipendenza algerina. Arrestata durante la battaglia di Algeri dai paracadutisti francesi del generale Bigeard, Djamila (in egiziano Gamila) Bouhired fu condannata a morte e difesa dall'avvocato Jacques Vergès.

Voluto dal presidente Nasser come segno di solidarietà nei confronti della Rivoluzione algerina, *Djamila* fu prodotto dalla star Magda, che interpreta il ruolo della protagonista.

Quest'atto d'accusa contro il colonialismo francese è di un'audacia folle: Youssef Chahine non esita a filmare Djamila come una novella Giovanna d'Arco, e nella sua esaltazione dell'eroina della causa algerina il film è anche una forma di omaggio al capolavoro di Carl Th. Dreyer. In origine la regia doveva essere affidata ad Azzed-

dine Zulficar, il grande maestro degli studios egiziani. È lo stesso Zulficar a convincere Magda a ingaggiare Youssef Chahine al suo posto, persuaso che il giovane cineasta saprà trasformare un film su commissione in un'opera cinematografica.

Questo film raro e prezioso, fu a lungo vietato in Francia.

In the middle of the Algerian War, Youssef Chahine agreed to direct this political film about Djamila Bouhired, an iconic heroine of the movement for Algerian independence. Arrested by French paratroopers during General Bigeard's Battle of Algiers, Djamila (or in Egyptian dialect, Gamila) was condemned to death and defended by Jacques Vergès, a famous French lawyer.

This movie was supported by President Nasser in solidarity with the Algerian Revolution. It was produced by Magda, a major star, who plays Djamila. It is also a polemical work, attacking French colonialism. With great artistic daring, Youssef Chahine chooses to represent Djamila as a new Joan of Arc. The film thus pays tribute not just to the movement for Algerian independence, but also to Carl Theodor Dreyer's classic The Passion of Joan of Arc (1927). It was originally intended as a project for Azzedine Zulficar, a major Egyptian studio director, who persuaded Magda to hire Chahine, in the belief that the young filmmaker would be able to transmute such a commission into a work of cinema.

It is worth noting that this rare and precious production was banned for many years in France.

AL NASSER SALAH AD-DIN

Egitto, 1963 Regia: Youssef Chahine

T. it.: *Saladino*. T. int.: *Saladin, Saladin the Victorious*. Sog.: Naguib Mahfouz, Youssef El-Sebaï. Scen.: Youssef Chahine, Abderrahmane Cherkaoui, Azzedine Zulficar. F.: Wadid Serry. M.: Rachida Abdel Salam. Scgf.: Habib Khoury,

Robert Charfenberg, Antoine Polizois. Mus.: Angelo Francesco Lavagnino. Int.: Ahmed Mazhar (Saladino), Salah Zulfikar (Issan Alauwam), Nadia Lofti (Louise de Lusignan), Leila Faouzi (Virginia, principessa di Kerak), Mahmoud El-Meligui (Corrado del Monferrato), Tawfik El Deken (principe di Akka), Omar El-Hariri (Filippo II di Francia), Hemdi Geiss (Riccardo I Cuor di Leone). Prod.: Assia Dagher per Les Films Assia, Lotus Films, Organizzazione Generale del Cinema Egiziano ■ DCP. D.: 186'. Col. Versione araba con sottotitoli inglesi / Arab version with English subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato da Cineteca di Bologna in collaborazione con MISR International Films presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo immagine e dal negativo suono originali provenienti da Deluxe / Restored by Cineteca di Bologna in collaboration with MISR International Films at L'Immagine Ritrovata Laboratory from the camera and sound negatives preserved at Deluxe

Durante la seconda e la terza Crociata, il sultano Saladino vince la battaglia contro i Franchi anche grazie a un arabo cristiano, Issan. Riconquista allora Gerusalemme e cattura un gran numero di prigionieri, tra cui il re cristiano Guy de Lusignan.

Film a grosso budget voluto dalla celebre produttrice Assia, permetterà a Youssef Chahine di offrire un contro-canto arabo alla storia delle Crociate raccontata da Hollywood e da Cinecittà. Per poter disporre dei mezzi dell'esercito egiziano e ottenere le necessarie autorizzazioni statali, Youssef Chahine fece astutamente credere al carismatico rais Nasser che gli avrebbe reso omaggio attraverso la storia del Saladino. In questo grande film epico, che mostra il Saladino vittorioso durante le Crociate, Youssef Chahine realizza composizioni folgoranti che evitano di mostrare scene di violenza. "Prima delle riprese i copti temevano che il film potesse riaccendere le tensioni con i musulmani, e questi ultimi temevano di non essere abbastanza

glorificati, allora io dissi agli uni e agli altri che avrei fatto del mio meglio, ma solo per calmarli perché per il resto il film si avvicina il più possibile a ciò che è accaduto", dichiarò anni dopo Youssef Chahine. "Nasser mostrava il film a tutti i presidenti che venivano a fargli visita. Ma non credo di aver fatto un film per celebrare Nasser come è stato detto", precisò.

Effettivamente le vittorie militari e strategiche degli eserciti di Saladino contro i Franchi danno a Chahine l'occasione non tanto di glorificare il grande condottiero, quanto di soffermarsi sulla storia d'amore tra Issan e Louise de Lusignan, una delle prigioniere di Saladino.

During the Second and Third Crusades, Saladin beat the Franks in battle partly because he was helped by an Arab Christian named Issan. Thus he was able to reconquer Jerusalem and take many prisoners, including Guy de Lusignan, a Christian King.

This big budget production, promoted by Assia, a well-known female producer, enabled Chahine to offer an Arab perspective on the history of the Crusades such as presented by Hollywood and Cinecittà. In order to obtain Egyptian army's logistical support and also administrative clearances, Chahine cunningly persuaded Nasser, the charismatic ruler of Egypt, that the film was being made as a tribute to him. The result is an epic work, showing Saladin at the height of his victories during the Second and Third Crusades, in which Chahine achieves brilliantly striking setups that avoid the need to show onscreen violence. "Before the shoot, the Coptic community was afraid that this film might provoke tension between Christians and Muslims. The latter feared that the film would not show them in a sufficiently glorious light. I told each that I would do my best, really just to relax things, although the truth is that the film offers as accurate a depiction as possible of what actually happened", Chahine was to explain years later. "Nasser showed it to every president



Al Nasser Salah Ad-Din

who came to see him. I do not believe, however, that this film should be seen as a tribute to Nasser, as people have called it", he added. Saladin's military and strategic victories against the Franks are used here as an opportunity not to glorify Saladin but as a backdrop to the story of the love affair between Issan and Louise de Lusignan, one of the sultan's prisoners.

AN-NIL FI AL-AYAT / AL-NAS VA AL-NIL

Egitto-URSS, 1968

Regia: Youssef Chahine

T. it.: *Gente del Nilo*. T. int.: *Un jour, le Nil, People and the Nile*. Scen.: Youssef Chahine, Nikolai Figourovski, A. El-Charkawi. F.: Alexander Shelenkov, You-Lan Chen. M.: Rachida Abdel Salam. Scgf.: Maher Abdel-Nour. Mus.: Aram Khachaturian. Int.: Salah Zulfikar, Seif El Dine, Imad Hamdi, Ezzat El-Alaili, Igor Vladimirov, Vladimir Ivachov, Tawfik El Deken, Inna Fyodorova. Prod.: Cairo Film, Mosfilm ■ 35mm. D.: 109'. Col. Versione araba con sottotitoli francesi / Arab version with French subtitles ■ Da: Cinémathèque française

Il 15 maggio 1964, dopo anni di lavori titanici, viene inaugurata in pompa magna la diga di Assuan in Egit-

to. Barâk, un adolescente nubiano, e Nikolaj, un giovane ingegnere di Leningrado, si bagnano per l'ultima volta in quel braccio di fiume. Tra i due si stabilisce un legame mentre riaffiorano immagini del loro passato.

In questa coproduzione sovietico-egiziana, un lavoro su commissione che dovrebbe celebrare l'edificazione della diga, Youssef Chahine si trova contro entrambi i paesi committenti: sia i sovietici che gli egiziani rifiutano il risultato finale proposto dal regista e gli impongono un nuovo montaggio (uscito con il titolo *Les Gens du Nil*), che Chahine disconosce. L'unica copia dell'opera originale viene segretamente consegnata su richiesta di Chahine alla Cinémathèque française diretta da Henri Langlois, grazie alla complicità dell'addetto alla cultura dell'Ambasciata francese al Cairo, che accetta di far uscire dal paese la pellicola in una valigia diplomatica. Non poteva che essere la Cinémathèque française, con la supervisione dello stesso Chahine, a restaurare nel 1996 un film che si credeva perduto per sempre. Rivedendo il film si capisce perché i sovietici e gli egiziani avessero rifiutato la versione di Chahine. In *An-Nil Fi Al-Ayat* il regista inventa una forma che moltiplica gli intrecci paralleli e i flashback e, lungi dal magnificare le grandi opere del socialismo trionfante, insiste sui disagi esistenziali di ingegneri russi che soffrono di nostalgia, di donne troppo istruite che vengono escluse dal lavoro e dell'operaio nubiano cosciente del fatto che il nuovo tracciato del fiume sommergerà le sue terre e farà scomparire la sua cultura ancestrale.

On May 15th, 1964, Egypt's Aswan Dam is lavishly inaugurated after 30 years of colossal works. Barâk, a Nubian teenager and Nikolaj, a young engineer from Leningrad, swim in one part of the river for the last time. There grow a bond between the two and images of their past sprang. This Egyptian-Soviet coproduction was commissioned to celebrate the comple-



Al-ard

tion of the dam. Both parties turned against Youssef Chahine, with Soviet and Egyptian officials agreeing in their rejection of the director's cut and insisting on a new version, called *People of the Nile*, which Chahine refused to sign. The only existing print of the original cut was secretly transported, at Chahine's request, to Henri Langlois' Cinémathèque française, with the help of the French cultural chargé in Cairo, who agreed that the cans might travel in the diplomatic bag – which explains why the film, long considered lost, was restored at the Cinémathèque in 1996, under Chahine's own supervision. With hindsight, it is not hard to see why both sides

rejected the director's cut. The story is formally innovative, with its parallel intrigues and flashbacks that scarcely glorify triumphant socialism's infrastructure achievements, focusing instead of the existential anguish of homesick Russian engineers, their overqualified female engineers who are not allowed to take part in the project and a Nubian worker who knows that the new course of the river will flood his land and make his ancestral traditions disappear for ever.

AL-ARD

Egitto, 1969 Regia: Youssef Chahine

T. it.: *La terra*. T. int.: *La Terre, The Land*. Sog.: dal romanzo omonimo (1953) di Abderrahmane Cherkouli. Scen.: Hassan Fouad. F.: Abdelhalim Nasr. M.: Rachida Abdel Salam. Scgf.: Salh Gaber, Gabriel Karraze. Mus.: Ali Ismail. Int.: Mahmoud Al-Méligui (Mohamed Abou Swelam), Hamdy Ahmed (Mohammad Effendi), Yehia Chahine (Hassuna), Ezzat El-Alaili (Abd El-Hadi), Nagwa Ibrahim (Wassifa), Ali El Scherif (Diab), Salah El-Saadany (Elwani), Tawfik El Deken (Khedr). Prod.: Organizzazione Generale del Cinema Egiziano ■ DCP. D.: 130'. Col. Versione araba

con sottotitoli inglesi / Arab version with English subtitles ■ Da: MISR International Films ■ Restaurato nel 2018 da Association Youssef Chahine in collaborazione con MISR International Films presso il laboratorio Rotana a partire dal negativo originale / Restored by Association Youssef Chahine in collaboration with MISR International Films at Rotana laboratory from the original negative

In un villaggio del delta del Nilo, durante gli anni Trenta, alcuni grossi proprietari terrieri sfruttano spietatamente la miseria di una massa di piccoli agricoltori. Minacciati dalla carestia, questi ultimi firmano una petizione e incaricano Swelam, uno di loro, di portarla al Cairo. Abou Swelam è anche il padre di una bella giovane che molti uomini vorrebbero in sposa. Ma i conflitti latenti si acuiscono in seno alla comunità e diventano rapidamente incontrollabili quando la siccità minaccia i campi di cotone e i contadini si vedono arbitrariamente ridurre da dieci a cinque giorni il permesso di irrigazione: il sopruso è frutto dell'avidità di un uomo politico che ha deciso di far deviare una strada per poter accedere più facilmente alla sua lussuosa villa.

La sinistra araba – che all'epoca esisteva ancora – vide in questo film un manifesto delle proprie lotte contro i proprietari terrieri e un'ode alla 'rivoluzione agraria'. Per Chahine fu soprattutto il film in cui trasformò un attore urbano (la star dei polizieschi Mahmoud Al-Méligui all'apice della fama) nell'incarnazione del contadino, il *fallah* dell'Egitto profondo. È grazie a questa possente epopea rurale che l'Europa ha scoperto il cinema egiziano in occasione della presentazione del film al Festival di Cannes del 1969. Pur risentendo dell'influenza del cinema sovietico alla Bondarčuk, *Al-ard* è un film profondamente egiziano, pervaso da una forza e da un umanismo che trascendono il classico film di denuncia.

In a village in the Nile Delta in the 1930s, a few major landowners exploit the impoverished peasants. When famine threatens, a petition is drawn up. A peasant named Abou Swelam is charged with bringing it to Cairo. Swelam is also the father of a pretty girl and there are many competing for her hand. But latent conflicts soon reach an uncontrollable height when the cotton fields are hit by drought and the poorest farmers find that their water allowances have been arbitrarily reduced. Instead of the usual ten days' irrigation they will only be able to irrigate for five days, so that a politician can divert a road in order to be able to reach his luxury villa more easily.

The Arab left – thriving at the time – saw this film as a manifesto against major landholders and an ode to the green revolution. Chahine was proud of the fact that he had turned a highly urban actor (Mahmoud Al-Méligui, at the height of his cop-movie fame) into the epitome of a poor Egyptian farmer, a fellah. This powerful agrarian story found new audiences for Egyptian cinema at Cannes in 1969. Even though the story betrays the influence of Bondarčuk-style Soviet cinema, Al-ard remains a profoundly Egyptian film, with a dramatic intensity and a depth of human emotion that far outclass mere activist cinema.

ISKANDERIJA... LIH?

Egitto, 1978 Regia: Youssef Chahine

T. it.: *Alessandria perché?*. T. int.: *Alexandrie pourquoi?, Alexandria... Why?*. Sog., Scen.: Youssef Chahine, Mohsen Zayed. F.: Mohsen Nasr. M.: Rachida Abdel Salam. Scgf.: Nehad Bahgat, Abdel Fattah Madbouly. Mus.: Fouad El-Zaheri. Int.: Naglaa Fathi (Sarah), Ahmed Zaki (Ibrahim), Mohsen Mohieddine (Yahia), Moshena Tawfiq (Mohsen), Farid Chawki (il padre di Mohsen), Mahmoud El-Meligui (Qadri), Ezzat El-Alaili (Shaker), Gerry Sundquist (Thomas 'Tommy' Friskin),

Yehia Chahine, Leila Faouzi. Prod.: MISR International Films, O.N.C.I.C. ■ DCP. D.: 125'. Col. Versione araba con sottotitoli inglesi / Arab version with English subtitles ■ Da: MISR International Films ■ Restaurato nel 2018 da Association Youssef Chahine in collaborazione con MISR International Films presso il laboratorio Aura a partire da controtipo negativo / Restored by Association Youssef Chahine in collaboration with MISR International Films at Aura laboratory from a dupe negative

L'altro grande film di Youssef Chahine dopo *Bab al-Hadid* e prima opera cinematografica del mondo arabo a carattere autobiografico, *Iskanderija... lih?* è la cronaca agrodolce di un'infanzia nella cosmopolita Alessandria durante la Seconda guerra mondiale. Al centro di un dispositivo narrativo in cui convivono varie storie e vari generi cinematografici c'è Yahia, un sedicenne affascinato dai film hollywoodiani che sogna di fare l'attore. A scuola Yahia si fa notare recitando appassionatamente Shakespeare.

Prima parte di una tetralogia autobiografica proseguita con *Hadduta misrija* (La memoria), *Iskanderija kaman ove kaman* (Alessandria ancora e sempre) e *Iskanderija... New York*, questo grande film di Chahine è anche l'inizio della sua appassionata relazione con il giovane attore Mohsen Mohieddine. Alla sua uscita *Iskanderija... lih?* fu proibito in tutti i paesi arabi, i quali accusarono il regista di sostenere la politica di Sadat che aveva appena firmato sotto l'auspicio degli Stati Uniti gli accordi di pace di Camp-David riconoscendo lo stato d'Israele. Forse dietro il divieto c'erano altri inconfessabili motivi, in particolare il fatto che per la prima volta in un film arabo figurava esplicitamente l'omosessualità. In questo film d'inaudito coraggio, un militante nazionalista arabo s'innamora del soldato britannico che avrebbe dovuto tenere in ostaggio. Mescolando immagini d'archivio e di finzione, musical e affresco storico, racconto intimista



Iskanderija... lih?

e grande epopea, Chahine firma con *Iskanderija... lih?* il suo film più personale e il più riuscito della sua lunga carriera.

Along with Bab al-hadid, this is Youssef Chahine's other masterpiece and the first ever autobiographical movie to come out of the Arab world. Yahia, a 16-year-old boy obsessed with Hollywood movies wants to act. At school, everyone notices the furious energy with which he performs Shakespeare's great lines. And it's his story that lies at the heart of this bittersweet chronicle of growing up in

cosmopolitan Alexandria during WWII, which combines several genres.

Iskanderija... lih? stands as the first part of a four-part autobiography, beside Hadduta misrija (An Egyptian Story), Iskanderija kaman ove kaman (Alexandria Again and Forever) e Iskanderija... New York (Alexandria... New York). This great film is also remembered as marking the start of Chahine's emotional connection with a young actor, Mohsen Mohieddine. When it was released, it was banned by almost every Arab country who felt the director supported Sadat's American-influenced

Camp David agreement policies, including recognising Israel. But perhaps other, less publicly acknowledgeable motives lay behind the ban, first among which might be the first explicit reference to homosexuality in Arab cinema. In this unbelievably brave film, an Arab nationalist activist falls in love with the British soldier whom he is meant to be keeping hostage. The film combines archival material and drama, musical comedy and historical chronicle, intimate confession and epic scenes. Iskanderija... lih? is both his most personal and the most successful of all his films.

**“SIAMO GLI INDIGENI
DELLA TRIZONIA”:
L’INVENZIONE DEL CINEMA DELLA
GERMANIA OVEST, 1945-49**

*“We Are the Natives of Trizonia”:
Inventing West German Cinema, 1945-49*

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Olaf Möller**

L'11 novembre 1948 Karl Berbuer intonò per la prima volta in pubblico una canzone destinata a colpire l'immaginazione dei tedeschi: *Wir sind die Eingeborenen von Trizonesien* ('Siamo gli indigeni della Trizonia'). Di solito le canzonette del carnevale di Colonia rimangono rigorosamente confinate alla loro dimensione regionale. Ma questa era speciale: è un inno nazionale bello e buono, la dichiarazione di indipendenza di un popolo sotto occupazione che percepisce l'imminenza della libertà e di un nuovo stato. Certo, il tutto è comunicato in tono buffo e scherzoso, ma analizzando più attentamente il testo si nota quante paure e quante speranze Berbuer riesca a far stare in quei pochi versi: e come si preoccupi di placare le apprensioni suscitate dalla violenza dei tedeschi sottolineando la bonarietà di fondo della popolazione.

Nell'autunno del 1948, inoltre, era ormai chiaro che la Germania era divisa in due: da un lato la zona occupata dai sovietici (la futura Repubblica Democratica Tedesca), dall'altro le zone occupate da statunitensi, britannici e francesi, che a un certo punto unirono le forze creando un'entità amministrativa chiamata Trizona (dalla quale nacque la Repubblica Federale Tedesca).

Nei decenni si sono scritte molte cose fuorvianti sulla produzione cinematografica della Trizona prima e della Germania federale adenaueriana poi, soprattutto perché si tendeva a considerarle come un tutt'uno; e se a un attento esame si scopre che il cinema della Repubblica Federale tra il 1949 e il 1963 consiste di almeno tre periodi nettamente distinti, dovrebbe risultare evidente che anche gli anni compresi tra il 1945 e il 1949 formano un contesto a sé stante. Gli storici del cinema tendono a presentare la produzione dell'immediato dopoguerra concentrando su un piccolo filone di opere realiste chiamato *Trümmerfilme* ('cinema delle macerie'). Con il senno di poi sembra più stimolante un'altra prospettiva, suggerita in un articolo pubblicato nel 1956 sulla rivista "Das Schönste" che definiva quegli anni l'avanguardia del cinema della Germania (Ovest). Ed è vero: tra il 1945 e il 1949 fu prodotto un numero impressionante di film formalmente insoliti e finanche audaci, alcuni dei quali rientrano nel filone *Trümmerfilme* e sono, almeno in Germania, molto conosciuti (*In jenen Tagen*, Helmut Käutner, 1947; *Film ohne Titel*, Rudolf Jugert, 1948; *Berliner Ballade*, Robert Adolf Stemmlé, 1948), mentre altri sono stati per lo più ignorati, come il fiabesco metafilm *Der große Mandarin* (Karl Heinz Stroux, 1949), il collage di *found footage* d'ispirazione cabarettistica *Herrliche Zeiten* (Erik Ode, 1949-50) o due saggi narrativi di stampo documentaristico, *Lang is der Veg* (Marek Goldstein e Herbert Bruno Fredersdorf, 1948) e *Asylrecht* (Rudolf Werner Kipp, 1949). C'è molto altro, ma questo dovrebbe già dare una prima idea di questo cinema tutto da scoprire: un cinema moderno, intelligente, sensuale e libero.

On November 11th 1948, Karl Berbuer performed for the first time in public a song that would soon grab the German imagination: Wir sind die Eingeborenen von Trizonesien ('We are the natives of Trizonia'). Normally, Cologne carnival ditties remain a rigorously regional thing. But this one was special: It's nothing short of a national anthem, a declaration of independence by an occupied people sensing that freedom and new statehood are near. Sure, it is all delivered in a funny tone and full of jest, but if one analyses the lyrics closely it's fascinating to see how much in terms of hopes and fears Berbuer stuffed into just a few lines: how he's busy calming fears of German violence while stressing the locals' generally jolly good nature.

By the autumn of 1948 it had also become clear that occupied Germany consisted of two parts: on the one hand the Soviet-occupied zone (which would become the German Democratic Republic), on the other the US-, British- and French-occupied zones which at some point joined administrative forces by forming the Trizone (out of which the Federal Republic of Germany developed).

Over the decades, a lot of misleading stuff has been written about film production in first the Trizone then Adenauer-era FRG, mainly because it all got lumped together; and if a closer look at the latter shows that FRG cinema between 1949 and 1963 consists of at least three distinctly different periods, then it should be very clear that 1945-49 must again be a context apart. Generally film history also focuses its presentation of immediate postwar cinema on a small corpus of realist works referred to as Trümmerfilme ('Rubble Films'). In hindsight, another perspective suggested by a remark in a 1956 issue of the magazine "Das Schönste" seems more productive: there, these years were called the avant-garde days of (West) German cinema. And it is true: between 1945 and 1949 an astonishing amount of formally unusual, even daring, films were produced. Some of these belong to the Trümmerfilme-corpus and are at least well-known in Germany (In jenen Tagen, Helmut Käutner, 1947; Film ohne Titel, Rudolf Jugert, 1948; Berliner Ballade, Robert Adolf Stemmlé, 1948). Others have been widely ignored, such as the fairy-tale meta-movie Der große Mandarin (Karl Heinz Stroux, 1949), the found footage-collage-cabaret-cocktail Herrliche Zeiten (Erik Ode, 1949-50), or two essays in documentary-driven narratives, Lang is der Veg (Marek Goldstein and Herbert Bruno Fredersdorf, 1948) and Asylrecht (Rudolf Werner Kipp, 1949). There's much more, but this should give a first impression of the cinema one can discover – a modern cinema, brainy, sensual and free-spirited.

Olaf Möller

**[KÖLN NACH EINEM
BOMBENANGRIFF 1944]
[BERLIN NACH EINEM
BOMBENANGRIFF 1944]**

Germania, 1944

■ 35mm. D.: 22'. Bn. Versione tedesca
/ German version ■ Da: Bundesarchiv
Filmarchiv

[Köln nach einem Bombenangriff 1944] è un montaggio di filmati di cinegiornali su Colonia. Vediamo una chiesa distrutta risalente al XIV e al XV secolo (come riporta un'insegna), ristoranti in rovina (come Die Bastei, gioiello architettonico), gli uffici bombardati della ditta sulla Glockengasse che produceva l'acqua di colonia 4711. Monache che vagano tra le macerie; cadaveri lungo il ciglio della strada. Parole scribacchiate con il gesso su un muro per chiedere informazioni su qualcuno: cosa ne è stato di quella gente? Se Colonia è la vostra città natale, le impressioni sparse ricavate da queste immagini si uniscono a creare una narrazione estremamente condensata e simbolica.

In *[Berlin nach einem bombenangriff 1944]* l'effetto mosaico è ancora più accentuato, ma non mancano i momenti rivelatori e le immagini surreali di Berlino: una chiesa con un cartello che promette una "Prossima riapertura", gente che trasporta un pianoforte tra le macerie, un edificio distrutto identificato come ex sede della "Presse-Abteilung der Reichsregierung im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Abteilung Ausland". In contrasto con queste immagini, i manifesti che pubblicizzano film usciti nel 1943 come *...und die Musik spielt dazu. Saison in Salzburg* di Carl Boese o *Ein glücklicher Mensch* di Paul Verhoeven appaiono ancora più surreali. Rattristatevi per gli animali morti in uno zoo bombardato; stupitevi alla vista di Göring che contempla la devastazione della capitale.

[Köln nach einem Bombenangriff 1944] is an assemblage of newsreel footage from Cologne. We see a church erected during the 14th and 15th century (as a sign says) that is now destroyed, ruined restaurants (including Die Bastei, an architectural landmark), as well as the bombed-out offices of eau de cologne company 4711 on the Glockengasse. Nuns wander among the rubble; corpses lie by the wayside. In a chalk scribble on a wall someone wonders about the fate of another – who knows what became of these people? If this is your hometown, these scattered impressions add up to a highly condensed, symbolic narrative.

[Berlin nach einem bombenangriff 1944] is even more of a patchwork, but with several revealing moments and surreal sights from Berlin. One shows a church with a sign promising "reopening soon", another people carrying a piano among the rubble. One ruin is identified as the former seat of the "Presse-Abteilung der Reichsregierung im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Abteilung Ausland"; following this, posters advertising 1943 releases such as ...und die Musik spielt dazu. Saison in Salzburg (Carl Boese) or Ein glücklicher Mensch (Paul Verhoeven) look even more unreal. Pity the dead animals in a bombed-out zoo; wonder at Göring contemplating the capital's devastation.

IN JENEN TAGEN

Germania Ovest, 1947

Regia: Helmut Käutner

■ T. it.: *In quei giorni*. T. int.: *Seven Journeys*. Scen.: Helmut Käutner, Ernst Schnabel. F.: Igor Oberberg. M.: Wolfgang Wehrum. Scgf.: Herbert Kirchhoff. Mus.: Bernhard Eichhorn. Int.: Helmut Käutner (voce dell'automobile), Erich Schellow (Karl), Gert Schaefer (Willi), Winnie Markus (Sybille), Werner Hinz (Steffen), Karl John (Peter Kaiser), Franz Schafheitlin (Wolfgang Buschenhagen), Alice Treff

(Elisabeth Buschenhagen), Hans Nielsen (Wolfgang Grunelius). Prod.: Helmut Käutner per Camera-Filmproduktion GmbH ■ 35mm. D.: 103'. Bn. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / German version with English subtitles ■ Da: Goethe Institut per concessione di Beta Cinema

In jenen Tagen è tra le primissime produzioni tentate nella futura Trizona. Käutner offre un panorama storico in sette aneddoti che descrivono la pena, le sofferenze e l'inattesa bonarietà dei tedeschi durante il regime nazista, raccontati da una vecchia automobile (cui dà voce l'autore). Il tutto può apparire sulle prime poco invitante: com'è possibile che i tedeschi a quel punto non si sentissero colpevoli? La risposta sta probabilmente in un'altra domanda: come avrebbero potuto tornare alla vita senza almeno un barlume di bontà? In realtà è tutta una questione di misura, perché Käutner, il genio dei mezzi-toni e dei piccoli gesti, non parla mai di cose grandiose e gloriose ma solo di piccole azioni che finiscono per far del bene a una o due persone. Käutner sapeva fin troppo bene che questa è la dimensione giusta: perché di certo molte persone cercavano di comportarsi bene, anche se con piccoli gesti quasi privati. *In jenen Tagen* non sfida mai il mito del nazismo come orrore assoluto. Inoltre non suggerisce mai che il regime del terrore funzionò solo perché quasi tutti scesero a compromessi con esso (una verità scomoda che la Germania Ovest ha ancora difficoltà ad accettare). Käutner dice inoltre molto chiaramente che le buone azioni da lui mostrate erano eccezioni: pochi atti di sfida individuali più che forme di resistenza. È la visione di un borghese illuminato consapevole che un popolo ridotto a vivere tra le macerie può capire meglio una cosa piccola come un sasso o un frammento di mattone; è mettendo insieme questi pezzi che si inizia a ricostruire la vita, la società, la cultura. Probabilmente questo spiega anche perché *In jenen Tagen* è raccontato in episodi: non solo per

sottolineare quanto anomali fossero questi singoli gesti, ma anche per renderli simili a schegge e a brandelli. È facile scambiare *In jenen Tagen* per un tentativo di giustificazione. Tutt'altro: Käutner prova semplicemente a tenere acceso un debole barlume di vita.

In jenen Tagen is among the very first productions ventured in the future Tri-zone. Käutner offers a historical panorama in seven anecdotes, detailing German sorrow, suffering and unexpected benevolence during the Nazi regime, with a car wreck as narrator (given a voice by l'auteur). All of which sounds initially unappealing: how could Germans not see themselves as the guilty party at that point in time? The answer is probably: how where they supposed to find a way back into the world without at least a glimpse of goodness? It's all a matter of size, really, for Käutner, the genius of demi-tones and small gestures, never talks about anything grand and glorious, only about minute deeds ending in something good for one or two people. Käutner knew only too well that this is the proper dimension: for certainly many people did try to behave decently, albeit in tiny, almost private ways. In jenen Tagen never challenges the myth of Nazism as an all-encompassing horror. It also never suggests that this terror regime functioned only because almost everybody made their compromise-laden peace with it (an uncomfortable truth the FRG still has trouble accepting). Käutner is also clear about the fact that the good deeds he shows were exceptions to the rule – a few individual acts of defiance more than resistance. It's the view of an enlightened bourgeois who understands that an audience living in rubble can best relate to something that is as small as a pebble or a bit of broken brick; it's with these pieces that you begin to rebuild life, society, culture. That is probably another reason why In jenen Tagen is told in episodes: not only to stress how uncharacteristic each of these acts was, but to also to make them feel similar to shards and shreds. It's easy to misunder-



In jenen Tagen

stand In jenen Tagen as an attempt at exculpation. Far from it: Käutner merely tries to keep a faint flicker of life burning.

DI TOIT MILEN

Germania Ovest, 1946

Regia: Hanuš Burger

■ T. it.: *I mulini della morte*. T. int.: *Death Mills*. T. alt.: *Die Todesmühlen*. Scen.: Hanuš Burger, Oskar Seidlin. M.: Sam Winston, Billy Wilder (supervisione). Int.: Rita Karpinowicz (commento). Prod.: Information Control Division (ICD) ■ 35mm. D.: 22'. Bn. Versione yiddish / *Yiddish version* ■ Da: Bundesarchiv Filmarchiv per concessione di USIA - Embassy of the USA in Berlin

Uno dei primi grandi tentativi di mettere i tedeschi di fronte alla mostruosità del crimine contro l'umanità in cui furono coinvolti, attivamente con le delazioni o lavorando/prestando servizio nei campi, oppure passivamente facendo finta di nulla, accettando ciò

che accadeva come fosse inevitabile (e neanche poi così male). Potremmo definirlo una versione cinematografica delle visite ai vicini campi di concentramento che i tedeschi in alcune parti del territorio furono costretti a fare, e che anche qui intravediamo, scorgendo l'odio su alcuni di quei volti... Inizialmente pensato come un lungometraggio che doveva mescolare finzione e documentario, il film per ragioni di convenienza politica fu ripensato come cortometraggio esplicitamente rieducativo, più facile da usare e più immediato. Ne proietteremo la versione più rara, quella in yiddish.

One of the first major efforts to confront the German public with the monstrosity of the crime against humanity they were involved in, either actively by betraying people or working/serving in the camps, or passively by turning a blind eye, accepting things as inevitable (maybe even not bad at all...). You could call it a cinematic version of those visits to nearby concentration camps that Germans in some parts of the territory were forced to



Film ohne Titel

undertake, which we also get a glimpse at here – and look at the hatred in some of these faces. Originally envisaged as a feature-length mix of fiction and documentary, the production was for reasons of political expediency re-conceived as a straightforward re-education short – easier to use, and more immediate. We're screening the work's rarest version: the one in Yiddish.

FILM OHNE TITEL

Germania Ovest, 1948

Regia: Rudolf Jugert

[Film senza titolo] ■ T. int.: *Film Without a Title*. Scen.: Helmut Käutner, Ellen Fechner, Rudolf Jugert. F.: Igor Oberberg. M.: Luise Dreyer-Sachsenberg, Wolfgang Wehrum.

Scgf.: Robert Herlth, Gerhard Ladner, Max Seefelder. Mus.: Bernhard Eichhorn. Int.: Hans Söhnker (Martin Delius), Hildegard Knef (Christine Fleming), Irene von Meyendorff (Angelika Rösch), Willy Fritsch (se stesso), Fritz Odemar (l'autore), Peter Hamel (il regista), Erich Ponto (il signor Schichtholz), Carsta Löck (la signora Schichtholz), Annemarie Holtz (Viktoria Luise Winkler), Margarete Haagen (Emma, la governante). Prod.: Helmut Käutner per Camera-Filmproduktion GmbH ■ 35mm. D.: 99'. Bn. Versione tedesca / *German version* ■ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Come parlare del passato, del presente e del futuro? Che genere di film si può girare due o tre anni dopo la fine della Seconda guerra mondiale? Andrà bene una commedia? E quale sarebbe la na-

tura delle eventuali questioni trattate? Sorge poi spontanea la domanda: chi potrebbero o dovrebbero essere i protagonisti? Le storie d'amore sono sempre interessanti, naturalmente, soprattutto se contengono un elemento di antagonismo di classe come accade con i personaggi principali Martin (il borghese del momento Hans Söhnker) e Christine (la diva del 'cinema delle macerie' Hildegard Knef). La loro storia inizia durante la guerra e prende una brutta piega dopo la capitolazione del Reich, ma come continua se continua? Dunque, sì, *Film ohne Titel* è un film sulla realizzazione di un film, un film come il paese che la Germania dovrebbe diventare, per intenderci. Vale a dire che le discussioni che compongono gran parte del film sono effettivamente tentativi di ragionare sul tipo di stato che

la nazione nascente dovrebbe diventare. Non ci sono qui riflessioni tormentate su stati gemelli antagonisti; o meglio, le lezioni del film sono applicabili in generale. Helmut Käutner era la forza trainante di *Film ohne Titel*, in qualità di produttore e di sceneggiatore; mentre al suo assistente di un tempo, Rudolf Jugert, venne data la possibilità di esibire tutto il suo mestiere di sconcertante versatilità: tra i principali registi dell'epoca era il solo a saper fare tutto con pari affidabilità, sebbene mai con autentica genialità. Uno dei tanti deliziosi spunti metacinematografici con cui Käutner e Jugert si diletano vede il divo Willy Fritsch impersonare se stesso, possibile incarnazione della Germania del passato e del futuro. Forse non a caso, nel 1949 Willy Fritsch interpreterà il tedesco medio della prima metà del Ventesimo secolo in *Herrliche Zeiten* di Erik Ode.

How to talk about the past, the present and the future? What kind of a film can you make two, three years after the end of WWII? Is it okay to make a comedy? If you deal with problems, what would be their nature? And it follows: who could or should be the protagonists? A love story is always interesting, of course, especially when it contains an element of class antagonism, as it does here with Martin (bourgeois of the hour Hans Söhnker) and Christine ('Rubble Films' diva Hildegard Knef) as the main characters. Their story begins during the war, and takes a hard turn after the Reich's capitulation – but how will it continue if it continues? So, yes, Film ohne Titel is a film about the making of a film – a film like the country Germany should become, so to speak. Which is to say that the discussions that comprise the best part of the film are effectively attempts at making an argument for the kind of state the nascent nation should be. There are no doubt-riddled thoughts here about antagonistic twin states, or to be more precise, the film's lessons are generally applicable. Helmut Käutner was the driving force behind Film ohne

Titel as producer and screenwriter, while his erstwhile assistant Rudolf Jugert was given ample opportunity here to showcase his perplexingly versatile craft. Among the major directors of the period he's the one who could do everything with equal reliability, yet never with genuine genius. One of the many lovely meta-movie ideas that Käutner and Jugert play with is the casting of star Willy Fritsch as himself – maybe the once and future Germany incarnate? It's perhaps telling that the same Willy Fritsch would in play the average German of the 20th century's first half in Erik Ode's 1949 Herrliche Zeiten.

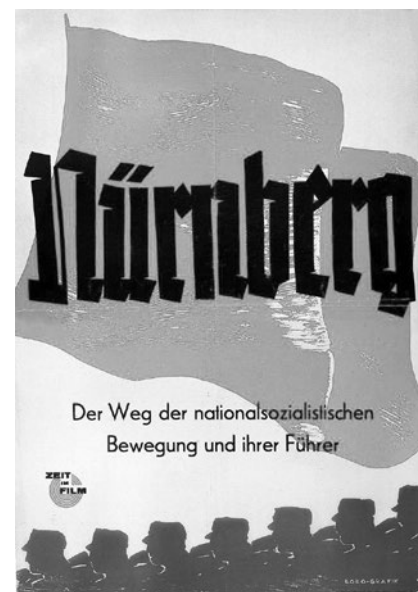
NÜRNBERG UND SEINE LEHRE

Germania Ovest, 1948

Regia: Stuart Schulberg

[Norimberga e la sua lezione] ■ T. int.: *Nuremberg: Its Lesson for Today*. Scen.: Stuart Schulberg. M.: Joseph Zigman. Mus.: Hans-Otto Borgmann. Prod.: Pare Lorentz per OMGUS ■ 35mm. D.: 76'. Bn. Versione tedesca / *German version* ■ Da: Bundesarchiv Filmarchiv per concessione di USIA – Embassy of the USA in Berlin

Nürnberg und seine Lehre non è un film tedesco ma un film per la Germania, e ciò è dimostrato almeno in parte dal fatto che non conobbe mai una grande (né piccola) distribuzione negli Stati Uniti che ne avevano finanziato la produzione attraverso l'OMGUS (Office of Military Government of United States for Germany) e avevano messo a disposizione i talenti creativi (alcuni dei quali, come Michael Gordon, si sarebbero presto ritrovati *personae non gratae*). Il film faceva parte del piano di rieducazione alleato: spiegare all'opinione pubblica locale lo scopo e il senso dei processi di Norimberga (ancora in corso quando uscì il film), e dimostrare che non erano un esempio di giustizia del vincitore ma un primo passo verso la costruzione di una nuova Germania. Schulberg si concentra sul primo, unico e più ce-



lebre processo intentato da pubblici ministeri e giudici di tutte e quattro le forze d'occupazione alleate: quello contro figure di spicco dell'amministrazione, dell'industria e delle forze armate naziste. *Nürnberg und seine Lehre* comprende soprattutto estratti da *The Nazi Plan* (1945) e *Nazi Concentration Camps* (1945), film che furono presentati come prove durante il processo. Fu un'idea brillante: in primo luogo perché fu così che il pubblico tedesco poté vedere alcune di quelle immagini, e prendere atto in prima persona delle prove accumulate; in secondo luogo perché tacitamente conferiva alla produzione cinematografica alleata un ruolo di arbitro morale. Il film fu probabilmente giudicato utile anche per ristabilire una fondamentale fiducia nei confronti dei giudici: gli abusi di Roland Freisler e di alcuni suoi colleghi avevano spinto i tedeschi a diffidare della giustizia... Ciò detto, ci si chiede come mai *Nürnberg und seine Lehre* uscì solo nel novembre del 1948 pur essendo pronto fin dagli inizi dell'autunno 1947 (il 27 settembre di quell'anno era stato proiettato in anteprima a Washington). Il ritardo fece anche sì che uscisse dopo che

l'Unione Sovietica ebbe presentato il suo punto di vista sul procedimento giudiziario attraverso il film *Sud narodov* di Roman Karmen ed Elizaveta Svilova (1947). Molto era cambiato in quei quattordici mesi: i rapporti tra i tre alleati occidentali e l'URSS erano andati di male in peggio, sfociando nel Blocco di Berlino; *Nürnberg und seine Lehre* era diventato materia di discussione nella battaglia di idee della Guerra Fredda.

Nürnberg und seine Lehre is not a German film but a film for Germany, proved at least in part by the fact that it never had a major (or even minor) release in the US, which had bankrolled its production through OMGUS (Office of Military Government of United States for Germany) and provided the creative talents (some of whom, like the blacklisted Michael Gordon, would soon find themselves persona non grata there). The film was made as part of the Allied re-education effort: to explain to the local public the purpose and meaning of the Nuremberg trials (still going on at the time of the film's release), and show that they're not an example of victor's justice but a first step in making a new Germany. Schulberg focuses on the first, most famous and only trial examined by prosecutors and judges from all four Allied occupation forces: the one against leading figures of the Nazi administration, industries and armed forces. Nürnberg und seine Lehre comprises mostly excerpts from The Nazi Plan (1945) and Nazi Concentration Camps (1945): films that were presented during this trial as evidence. That was a smart idea. Firstly because this was how German public got to see some of these images, and through them a first-hand idea of the evidence amassed; secondly because it ever so tacitly established an authority for the Allied film production as a moral arbiter. The film was also probably deemed helpful for re-establishing some basic trust in the judicial profession – the excesses of Roland Freisler and certain of his colleagues had left Germans wary of

courts. All that said, one wonders why Nürnberg und seine Lehre was only released in November 1948 if it had been ready since early autumn 1947 (on September 27th that year a preview-premiere had been held in Washington, DC). The delay also ensured that it appeared after the Soviet Union had presented its view of proceedings through Roman Karmen and Elizaveta Svilova's Sud narodov (1947). A lot had changed in these 14 months: relations between the three Western Allies and the USSR had gone from bad to worse, escalating with the Berlin Blockade. Nürnberg und seine Lehre had become an argument in the Cold War battle of ideas.

LANG IS DER VEG

Germania Ovest, 1948

Regia: Herbert B. Fredersdorf,
Marek Goldstein

[Lunga è la strada] ■ T. int.: *Long Is the Road*. T. ted.: *Lang ist der Weg*. Sog.: Israel Beker. Scen.: Karl Georg Külb, Israel Beker. F.: Franz Koch. M.: Herbert B. Fredersdorf. Scgf.: Carl Ludwig Kirmse. Mus.: Lothar Brühne. Int.: Israel Beker (David Jelin), Bettina Moissi (Dora Berkowicz), Berta Litwina (Hanne Jelin), Jakob Fischer (Jakob Jelin), Otto Wernicke (il primario), Paul Dahlke (il medico), Aleksander Bardini (il contadino), David Hart (signor Liebermann), Max Nathan (il partigiano), Heinz Leo Fischer (Chodezki). Prod.: Abraham Weinstein per Internationale Filmorganisation GmbH (IFO) ■ 35mm. D.: 73'. Bn. Versione yiddish, tedesca, polacca e inglese con sottotitoli francesi / *Yiddish, German, Polish and English version with French subtitles* ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

Di *Lang is der Veg* si è letto molto ma è stato poco visto, nonostante la sua importanza storica: è tra i primi film di finzione prodotti dalla Germania che tentano di narrare l'Olocausto, e sicuramente il primo che vede collaborare alla regia un sopravvissuto (Marek

Goldstein). Ma allora perché non è famoso come *Morituri* di Eugen York, uscito anch'esso nel 1948 e dedicato allo stesso tema? Una ragione molto semplice potrebbe essere che *Morituri* fu prodotto da Artur Brauner, che a cent'anni suonati continua a ricordare l'esistenza alla Germania. Un'altra ragione, più complessa, ha a che fare con gli aspetti formali e linguistici di *Lang is der Veg*. Goldstein e Fredersdorf girarono il film principalmente in yiddish e in polacco, e questo alienò loro il pubblico tedesco; ma almeno fornirono dei sottotitoli, mentre Joseph von Báky lasciò esclusivamente in inglese il lungo discorso centrale di *Der Ruf* (1949), scelta che a quanto pare fa ancora infuriare gli spettatori... Inoltre Goldstein e Fredersdorf intrecciarono le scene di finzione con molto materiale documentario, infondendo al tutto una sensazione di urgenza e di immediatezza totalmente differente dall'estetica composta e quasi glaciale di *Morituri*. *Lang is der Veg* appare dunque un po' sfilacciato, frammentario piuttosto che completo; ma c'è una dignità particolare in quella sensazione di cose che si rifiutano di quadrare, di incompiutezza, di un navigare a vista senza luoghi sicuri né ben definiti, di transitorietà. Se *Morituri* è un cenotafio di marmo, *Lang is der Veg* è simile a una bandiera strappata perduta nel vento dell'epoca. Una bandiera bianca e celeste, perché sono le speranze sioniste a muovere i profughi-sopravvissuti del film: vogliono andarsene dal campo di sfollati cui è ancorata la narrazione e salpare verso uno stato ebraico che non esisteva ancora quando iniziò la lavorazione, ma che era ormai nato quando il film uscì in sala.

Lang is der Veg is a film more read about than seen despite its historical importance: as one of the first German-produced fiction-feature attempts at narrating the Holocaust, and definitely the first co-directed by a survivor (Marek Goldstein). So why is it not as well known as



Lang is der Veg

Eugen York's Morituri, the other 1948 release on the subject? One simple reason might be that Morituri was produced by Artur Brauner, who keeps reminding the FRG of the film's existence, and good for him. Another, more complicated one has to do with Lang is der Veg's languages and the form. Goldstein and Fredersdorf shot the film mainly in Yiddish and Polish, which alienated German audiences, but they did provide subtitles, in contrast to Joseph von Báky who left that long central lecture in Der Ruf (1949) English-only, which still seems to anger viewers. Also, Goldstein and Fredersdorf mixed their fiction scenes with lots of documentary footage, imbuing the whole with an urgency and immediacy totally different from the clearly composed,

almost glacial aesthetic of Morituri. Yes, Lang is der Veg is also a tad ragged-looking because of that, more fragmentary than complete; but there's a particular dignity to that feeling of things refusing to add up – of incompleteness, being in transit, nowhere clear and safe, of transience. If Morituri is a marble cenotaph, then Lang is der Veg resembles a tattered flag lost in the age's wind. A sky-blue and white flag, for Zionists hopes are driving the film's survivor-refugees on: they want to leave the displaced persons camp the narrative is anchored in, and embark on a journey towards a Jewish state that didn't yet exist when the production commenced, but was founded by the time the film opened.

BERLINER BALLADE

Germania Ovest, 1948
di Robert A. Stemmle

Vedi pag. / See p. 215

DER GROßE MANDARIN

Germania Ovest, 1949
Regia: Karl Heinz Stroux

[Il grande Mandarino] ■ T. int.: *The Great Mandarin*. Scen.: Karl Heinz Stroux. F.: Werner Krien. M.: Erwin Niecke. Scgf.: Paul Markwitz, Herta Böhm. Mus.: Hans-Otto Borgmann. Int.: Paul Wegener (il Mandarino), Käthe Haack (la madre), Christiane Felsmann (la figlia), Carsta Löck



Der große Mandarin

(la scrittrice), Hubert von Meyerinck (il funzionario cinese). Prod.: Georg Fiebiger per Nova-Film GmbH ■ 35mm. D.: 102'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Deutsches Filminstitut per concessione di Schorcht International Filmproduktion und Filmvertriebs, Munich

Altro splendido e glorioso tentativo di metafilm, così bizzarro da far sembrare *Film ohne Titel* quasi semplice e lineare! Ambientato in parte nel presente postbellico e in parte in uno strano mondo di fantasia che è metà Impero guglielmino e metà una Cina fantasticata sotto l'influsso dell'oppio (con tanto di tedeschi con il codino e cappelli di paglia a tesa larga), il capolavoro di Stroux affronta tre pressanti tematiche dell'epoca: il mercato nero, il timore di lasciarsi nuovamente ingannare da promesse totalitarie e le relazioni tra i sessi. Queste ultime, viste con gli occhi di oggi, sono forse l'aspetto più interessante, giacché l'emancipazione diventa fondamentale per l'assunto antitotalitaristico di *Der große Mandarin*: per neutralizzare le minacce dittatoriali devono coman-

dare le donne come gli uomini, e alla pari. Fu subito chiaro a tutti che *Der große Mandarin* avrebbe lasciato interdetti gli spettatori, e infatti il film inizia avvisando gentilmente il pubblico che la faccenda potrebbe farsi qua e là complessa e che ci vorrà un po' di pazienza. Il tutto elegantemente mascherato da omaggio allo spirito di Paul Wegener, morto poco dopo la fine delle riprese. Viene da chiedersi come mai la storia del cinema tedesco non abbia mai veramente accolto *Der große Mandarin* e altre tre fantasie d'impronta sperimentale uscite più o meno nello stesso periodo: la satira dai toni cabarettistici di Helmut Käutner *Der Apfel ist ab* (*La mela è caduta*, 1948), la commedia fantascientifica *Der Herr vom andern Stern* (1948) di Heinz Hilpert e l'esempio di 'Heimat horror' *Die seltsame Geschichte des Brandler Kasper* (1949) di Josef von Baky. O come mai le allegorie di vario tipo, come il musical di Paul Martin ambientato nell'antica Grecia *Die Frauen des Herrn S.* (*Due mogli per ogni uomo*, 1951), non se la passarono meglio presso i critici della giovane Repub-

blica federale. Va inoltre ricordato che *Der große Mandarin* non è l'unica opera orientaleggiante di quegli anni: *Der verlorene Gesicht* (1948), film tutt'altro che canonico di Kurt Hoffmann, si incentra su una strana donna che parla una sorta di tibetano, mentre Bettina Moissi in *Epilog – Das Geheimnis der Orplid* (1950) di Käutner interpreta una pittrice malese. Il realismo delle macerie era un rifugio dalle molteplici possibilità rappresentate dalle fantasticherie e dalle storie narrate al congiuntivo? I tedeschi hanno forse paura dei sogni?

Another splendid stab at meta-movie glory, one so bizarre that it makes Film ohne Titel look almost plain and simple! Set partly in the postwar present and partly in a weird fantasy world that is half Wilhelminian Reich, half opium pipe-dream China (yes, Germans with queues and wide-brimmed straw hats), Stroux's masterpiece tackles three of the period's most urgent current topics: black-marketing, fears of falling again for totalitarian promises, and gender relations. The latter, from a modern perspective, might be the most fascinating aspect of Der große Mandarin, as emancipation becomes the key to its anti-totalitarian argument: to fend off all dictatorial threats, women and men alike have to be in power, and on equal terms. That Der große Mandarin would flummox audiences was obviously clear to everybody involved, because it opens with a sweetly phrased warning that things may be a bit complex so patience is needed, all elegantly disguised as a tribute to the spirit and legacy of Paul Wegener who died shortly after shooting's end. One wonders why neither Der große Mandarin nor three other experimentation-prone fantasies unleashed around the same time – Helmut Käutner's cabaret-groomed satire Der Apfel ist ab (The Original Sin, 1948), Heinz Hilpert's science-fiction comedy Der Herr vom andern Stern (1948), and Josef von Baky's exercise in Heimat horror Die seltsame Geschichte des



Der Ruf

Brandner Kasper (1949) – *were ever really embraced by German film history. For the same matter, allegories in general such as Paul Martin's ancient Greece-set musical comedy Die Frauen des Herrn S. (1951) didn't fair better with critics in the young FRG. Remember also that Der große Mandarin is not the only film of its time with an Orientalist edge: Kurt Hoffmann's also far from canonical Der verlorene Gesicht (Secrets of a Soul, 1948) is centred on a strange woman who speaks something that sounds like Tibetan, while Bettina Moissi in Käutner's Epilog – Das*

Geheimnis der Orplid (The Orphid Mystery, 1950) plays a Malay painter. Was rubble realism a refuge from all the possibilities offered by reveries and stories told in a subjunctive mood? Do Germans dread dreams?

DER RUF

Germania Ovest, 1949

Regia: Josef von Báky

[La chiamata] ■ T. int.: *The Last Illusion*.
Sog., Scen.: Fritz Kortner. F.: Werner Krien.

M.: Wolfgang Becker. Scgf.: Fritz Lück, Fritz Maurischat, Hans Sohnle. Mus.: Georg Haentzschel. Int.: Fritz Kortner (professor Mauthner), Rosemarie Murphy (Mary), Johanna Hofer (Lina), Lina Carstens (Emma), William Sinnigen (Elliot), Michael Murphy (Spencer), Ernst Schröder (Walter), Paul Hoffmann (dottor Fechner), Arno Assmann (Kurt), Charles Regnier (Bertram).
Prod.: Josef von Báky per Objectiv-Film GmbH ■ 35mm. D.: 105'. Bn. Versione tedesca e inglese / *German and English version* ■ Da: Bundesarchiv Filmarchiv per concessione di Schorcht International Filmproduktion und Filmvertriebs

Difficile non intravedere nel professor Mauthner di *Der Ruf* un autoritratto di Fritz Kortner, che è qui attore e sceneggiatore: entrambi hanno lasciato il Reich con l'ascesa al potere dei nazisti, hanno vissuto in esilio in California e sono poi tornati nei territori tedeschi occupati dagli Alleati occidentali. Quel che l'attore/regista Kortner visse al suo rientro in Germania lo racconta probabilmente qui attraverso le vicissitudini di un docente universitario. Poco è cambiato. Benché Mauthner sia stato invitato a riprendere la carica di capo del dipartimento, non è esattamente il benvenuto. Chi comandava durante il nazismo e si ritrova adesso degradato non sente il bisogno di nascondere la propria ostilità nei suoi confronti. L'antisemitismo è ancora dilagante. Quando Mauthner sfida studenti e colleghi tenendo una lezione in inglese, la gente impazzisce. Kortner rimase in Germania nonostante l'odio e il disprezzo che dovette affrontare, mentre Mauthner... *Der Ruf* resta uno dei film più brutali e implacabili sulla Germania postbellica sull'orlo della (semi-)indipendenza: in questo film girato negli ultimi mesi di occupazione ma uscito nella neonata Repubblica Federale Kortner descrive il tipo più ignobile di continuità storica. È un'opera di devozione e dedizione politica: un'opera a quattro mani, perché *Der Ruf* è frutto dell'impegno tanto del produttore-regista Josef von Báky quanto dello sceneggiatore-attore Kortner. A entrambi, va detto, le cose non andranno mai più altrettanto bene, seppure in modo completamente diverso: von Báky girerà molti altri film, anche se di gran lunga meno buoni dei due usciti nel 1949 (il secondo è *Die seltsame Geschichte des Brandner Kasper*, che fa da affascinante pendant a *Der Ruf*), mentre Kortner girerà un unico film nella Repubblica Federale, *Die Stadt ist voller Geheimnisse* (1955), ma il mancato successo commerciale di questo capolavoro minore lo convincerà a non insistere.

It is difficult not to see Der Ruf's professor Mauthner as a self-portrait of Fritz Kortner, who writes and stars here: both left Germany when the Nazis ascended to power, lived in exile in California, and came back after the war to Western Allies-occupied German territory. What the actor/director Kortner experienced on his return he probably relates here through the vicissitudes of Mauthner, an academic. Little had changed. Although Mauthner is invited back to continue in his former position as the head of department, he's not exactly welcomed. Those who ran the place during the Nazi years and have now been demoted don't feel the need to hide their hostile feelings towards him. Anti-semitism is still rampant. When Mauthner, in a show of defiance, confronts students and co-workers alike by giving a lecture in English, people go berserk. Kortner stayed despite all the disdain and hate he faced, whereas Mauthner... Der Ruf remains one of the most unsparing and brutal films about postwar Germany on the brink of (semi-)independent statehood: in this film, shot in the last months of occupation-rule but released in the newly founded FRG, Kortner talks about historical continuities of the vilest kind. It is a four-handed labour of political devotion and dedication, for Der Ruf is certainly as much producer-director Josef von Báky's work as it is Kortner's. Both, one has to add, would never fare as well again, if in completely different ways. Von Báky would make many more films, even if none of them were remotely as good as the two he released in 1949 (the other being Die seltsame Geschichte des Brandner Kasper, a fascinating companion piece to Der Ruf), while Kortner would give directing a film in the FRG a try once with Die Stadt ist voller Geheimnisse (1955), but when this minor masterpiece failed to perform at the box office, he didn't persist.

ASYLRECHT

Germania Ovest, 1949

Regia: Rudolf Werner Kipp

[Diritto di asilo] ■ T. int.: *Report on the Refugee Situation, January 1949*. Scen.: Rudolf Werner Kipp. F.: Hans Böcker, Erich Stoll, Rudolf Werner Kipp. M.: Marcel Cleinow. Prod.: Deutsche Dokumentarfilm GmbH, Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU) ■ 35mm. D.: 37'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Bundesarchiv Filmarchiv per concessione di Transit Film

Asylrecht è un film curioso: mediometraggio, inclassificabile incrocio tra documentario e finzione, commissionato dalla British Film Section, presentato in anteprima alla Mostra di Venezia, proiettato per la prima volta nella Repubblica federale in occasione di un congresso sui rifugiati e mai regolarmente distribuito, ma grazie a un circuito non commerciale disponibile in varie versioni per decenni. Potremmo definirlo un criptoclassico, come varie altre opere di Rudolf Werner Kipp, maestro del cinema educativo che nei momenti migliori fece onore alla sua principale e dichiarata fonte d'ispirazione: John Grierson. Kipp filmò con veri rifugiati, in veri campi; sebbene in molti casi le scene fossero concordate, alcuni dei momenti più drammatici furono girati con una cinepresa nascosta. I rifugiati di cui seguiamo le vicende cercano soprattutto di lasciare le aree occupate dai sovietici e di raggiungere la Trizona, ma non tutti riescono a entrarci. Il che è strano, visto che la Repubblica Federale aveva bisogno di chiunque fosse in grado di lavorare (successivi cortometraggi sui rifugiati sottolineeranno proprio questo come principale motivo per essere meno ostili verso gli stranieri). Le scene più pregnanti sono quelle in cui gruppi di rifugiati camminano come spettri lungo boschi e prati avvolti nella nebbia: perduti al mondo, caduti in una crepa dello spazio e del tempo.

Asylrecht is a curious production: medium-length, an unclassifiable cross between documentary and fiction, commissioned by the British Film Section, premiered at the Venice Film Festival, shown for the first time in the FRG on the occasion of a refugee congress, and never regularly released but by way of non-commercial distribution available in various versions for decades. You could call it a crypto classic, as you could several other works of Rudolf Werner Kipp, a master of educational filmmaking who in this his finest achievement did honour to his professed main inspiration, John Grierson. Kipp filmed with real refugees, in actual camps; while in many cases scenes were arranged with their participation, some of the most dramatic moments were shot using a hidden camera. The refugees whose plight we learn about here mainly try to leave the Soviet occupied areas for the Trizone, but not everybody could enter. This is curious considering that the FRG would need every person able to work (in fact, later shorts about refugees stress exactly this as the main argument for being less hostile towards the strangers). In the film's most haunting shots, groups of refugees walk like spectres through misty woods and meadows – lost to the world, having fallen through a crack in space and time.

HERRLICHE ZEITEN

Germania Ovest, 1949-50

Regia: Günter Neumann, Erik Ode

■ T. it.: *Tempi magnifici*. T. int.: *Wonderful Times*. Sog.: Günter Neumann. Scen.: Günter Neumann, Fritz Aeckerle, Hans Vietzke. F.: Fritz Arno Wagner. M.: Walter Wischniewsky. Mus.: Werner Eisbrenner. Int.: Willy Fritsch (August Schulze), Bruno Fritz (il presentatore), Edith Schollwer (cantante), Erik Ode (cantante), Tatjana Sais (cantante), Ewald Wenck (cantante). Prod.: Alf Teichs, Heinz Rühmann per Comedia-Filmgesellschaft mbH ■ 35mm. D.: 95'. Bn. Versione tedesca / German

version ■ Da: Bundesarchiv Filmarchiv per concessione di Nachlass Agentur – Ms. Annette Thewes

Uno dei film più bizzarri del 1949 è questa mescolanza di *found footage* e cabaret. Guardando *Herrliche Zeiten* qualcuno si chiederà forse: ma non ho già visto qualcosa di simile? Be', c'è *Wir Wunderkinder* (Finalmente l'alba, 1958) di Kurt Hoffmann, uno dei pochi film tedeschi degli anni Cinquanta a essere stati applauditi e premiati sulla scena internazionale, tratto da un soggetto del geniale ispiratore di *Herrliche Zeiten*, l'artista di cabaret Günter Neumann. Dal punto di vista strutturale i film sono simili: entrambi seguono un uomo qualunque – chiamato qui August Schulze (interpretato dal Willy Fritsch di *Film ohne Titel*) e lì Hans Boeckel – in più o meno mezzo secolo di storia tedesca dai tempi dell'ultimo imperatore del Reich, Guglielmo II, alla fine della Seconda guerra mondiale. Ci sono alcune fondamentali differenze: in primo luogo, Neumann e Ode presentano la Storia attraverso un collage di film preesistenti (forniti dal collezionista Albert Fidelius) mentre Hoffmann gira un film tutto di finzione, compresi alcuni cruciali spezzoni di 'cinegiornale'; in secondo luogo, Schulze non ha un contraltare sgradevole che lo faccia sembrare meno colpevole, mentre Boeckel di tanto in tanto si imbatte in Bruno Tiches, subdolo speculatore divenuto nazista e poi pezzo grosso del miracolo economico; infine, Ode e Neumann hanno sicuramente meno speranze per Schulze di quante Hoffmann ne nutra per Boeckel: le elezioni nella Repubblica Federale diedero ragione allo scetticismo dei primi, mentre la visione rosea di Hoffman fu travolta dagli sviluppi successivi. *Herrliche Zeiten* è uno strano film di mezzo: un bell'esempio dello spirito che caratterizzava l'epoca dell'occupazione, ma abbandonato in una giovane Repubblica Federale che di quello spirito non si curava (forse

perché la gente colpevolmente intuiva che avrebbe dovuto?). Finì che andò così male al botteghino che la società di produzione Comedia (di proprietà della superstar Heinz Rühmann) dovette dichiarare fallimento.

One of the oddest works attempted in 1949 is this mix of found-footage collage and cabaret. Some might wonder while watching Herrliche Zeiten, haven't I seen something like this before? Well, there is Kurt Hoffmann's Wir Wunderkinder (1958), one of the few 50s FRG films celebrated and garlanded internationally back in the day, which was co-written by Herrliche Zeiten's original genius, cabaret artist Günter Neumann. Structurally, the films are similar: both follow an everyman character called here August Schulze (played by Willy Fritsch, also seen in Film ohne Titel), and there Hans Boeckel, through roughly half a century of German history, from the days of the Reich's last Emperor, Wilhelm II, to the end of WWII. There are some major differences: first, Ode presents history through compilations of already existing films (provided by Albert Fidelius, a private collector) whereas Hoffmann made everything of one fictional piece, including some key 'newsreel' footage. Second, Schulze has no unpleasant foil that would make him look less guilty, while Boeckel frequently encounters Janus-faced inflation-profiteer turned Nazi turned economic miracle-mover-and-shaker Bruno Tiches. Third, Ode and Neumann certainly have fewer hopes for Schulze than Hoffmann allows for Boeckel – the first FRG elections proved the former's scepticism right, while Hoffmann's rosy-eyed view was carried by developments since. Herrliche Zeiten is a strange in-between film: a prime piece of occupation-era spirit dropped into a young FRG that didn't care for it (maybe because people guiltily sensed that they should?). Thus, it did so badly at the box office that the production company Comedia (owned by superstar Heinz Rühmann) was forced to close down.

CINEMALIBERO

FESPACO 1969-2019

Programma a cura di / *Programme curated by* **Cecilia Cenciarelli**

Note di / *Notes by* **Mohamed Challouf, Léa Morin, Rasha Salti, Aboubakar Sanogo**



Sul finire degli anni Sessanta, a più di dieci dall'inizio del complesso processo di decolonizzazione dell'Africa subsahariana, la nascente ideologia panafricana trova nel cinema un mezzo di straordinaria potenza. La riappropriazione dell'identità culturale è al centro di iniziative che segnano una svolta, come il Festival Mondial des Arts Nègres – ideato nel 1966 proprio dal padre dell'indipendenza senegalese, il poeta Léopold Sédar Senghor – o le Journées Cinématographiques de Carthage, fondate nello stesso anno dal regista Tahar Cheriaa. La 'decolonizzazione dello schermo' si propaga anche dal basso: luogo d'incubazione del futuro Fespaco, il cineclub del Centre Culturel Franco-Voltaïque di Ouagadougou (capitale dell'allora Repubblica dell'Alto Volta) organizza, nel febbraio del 1969, la prima edizione dalla Semaine du cinéma africain. Il cinema entra in tutti i luoghi della città: le sale Nadar e Olympia, le scuole, i licei, gli uffici, la Casa del Popolo e l'Hôtel Indépendance, leggendario quartier generale dei cineasti. Oltre cinquant'anni film realizzati in Senegal, Niger, Alto Volta, Camerun, Bénin da registi come Sembène, Samb, Traoré, Alassane, Sita-Bella... Nel 1970 – anno della fondazione della Federazione Panafricana dei Cineasti (Fepaci), futuro motore e anima del festival – le autorità voltaiche nazionalizzano il Fespaco, che due anni dopo prende il nome attuale (Festival panafricano del cinema e della televisione di Ouagadougou) e introduce il meccanismo del concorso. L'enorme e inatteso successo popolare del Fespaco innesca una serie di cambiamenti: dalla nazionalizzazione del settore della distribuzione (dominato nell'Africa nera francofona dalle compagnie coloniali Secma e Comacico); alla creazione di un fondo a sostegno dell'industria cinematografica, una scuola di cinema (1976), un centro per la cinematografia nazionale (1977), una cineteca (1989). Tra il 1985 e il 1987 la rivoluzione di Sankara trasformerà il Fespaco nel più rilevante evento culturale del continente. Accusato di aver tradito, nel corso del tempo, la sua identità militante per diventare una kermesse spettacolare, il Fespaco è ancora considerato "lo schermo su cui è stata proiettata per cinquant'anni la storia dell'Africa" come si legge nella presentazione dell'ultima edizione.

Questo programma è un omaggio ai cineasti africani e della diaspora che, attraverso la Federazione Panafricana, hanno riportato la questione della memoria e degli archivi al centro del dibattito; alla pluralità delle cinematografie di questo continente che mai abbiamo sentito così vicino; ai suoi pionieri, ai maestri (celebrati o troppo a lungo rimasti nell'ombra) e alle opere emblema di un canone definito dal Fespaco così come a quelle rimaste ai suoi margini. Undici film, otto nuovissimi restauri per illuminare il patrimonio africano di ogni latitudine.

Un ringraziamento sentito a Mohamed Challouf e Aboubakar Sanogo per l'aiuto e la generosità.

Cecilia Cenciarelli

At the end of the 60s, more than ten years after the complex process of decolonising sub-Saharan Africa had begun, the nascent Pan African ideology found an extraordinarily powerful medium in the cinema. Re-appropriation of cultural identity was at the heart of landmark initiatives, like the Festival Mondial des Arts Nègres – conceived by poet and Senegalese independence leader Léopold Sédar Senghor in 1966 – or the Journées Cinématographiques de Carthage, launched the same year by director Tahar Cheriaa.

'Decolonisation of the screen' also spread at a grassroots level: birthplace of the future Fespaco, the film club of the Centre Culturel Franco-Voltaïque in Ouagadougou (capital of the then Republic of Upper Volta) organised the first Semaine du cinéma africain in February of 1969. Cinema filled every venue of the city: the Nadar and Olympia cinemas, schools, offices, the People's House and Hôtel Indépendance, the legendary filmmakers' headquarters. Over 50 films made in Senegal, Niger, Upper Volta, Cameroon and Benin by directors like Sembène, Samb, Traoré, Alassane and Sita-Bella were screened.

In 1970 – the year the Pan African Federation of Filmmakers (Fepaci) was founded, which would become the festival's driving force – Upper Volta nationalised Fespaco, which two years later received its current name (Pan African Film and Television Festival of Ouagadougou) and introduced a competition into its programme. Fespaco's unexpected and enormous success triggered a series of changes: nationalisation of distribution (dominated in French-speaking sub-Saharan Africa by the colonial companies Secma and Comacico); to the creation of a fund supporting the film industry, a film school (1976), National Film Centre (1977) and film archive (1989). Between 1985 and 1987, Sankara's revolution transformed Fespaco into the most significant cultural event on the continent. Accused of gradually betraying its militant spirit to become a splashy carnival, Fespaco is considered "the screen on which the history of Africa has been projected for 50 years" as claimed in the presentation of the festival's last edition.

This programme is a tribute to the African and diaspora filmmakers who through the Pan African Federation have placed memory and the archival question at the centre of debate; to the plural filmmaking of this continent that we feel closer to than ever before; to its pioneers, its masters (celebrated or kept in the shadows too long) and to the emblematic works of Fespaco's canon as well as films on the fringes of the festival. 11 films, 8 brand new restaurations to shed light on Africa's film heritage on all its latitudes.

Sincere thanks to Mohamed Challouf and Aboubakar Sanogo for their help and generosity.

Cecilia Cenciarelli

LE RETOUR D'UN AVENTURIER

Niger, 1966 Regia: Moustapha Alassane

■ T. int.: *Return of an Adventurer*. Scen.: Moustapha Alassane. F.: Moustapha Alassane. M.: Philippe Luzuy. Mus.: Amelonlon Enos. Int.: Souna Boubakar (John Kelly), Maiga Djingarey (Jimi), Moussa Harouna (Casse-Tout), Yacouba Ibrahim (Black Cooper), Abdou Nani (Billy Walter), Souley Zalika (Reine Christine). Prod.: IFAN (Niamey), Consortium Audiovisuel International ■ DCP. D.: 34'. Col. Versione francese e hausa / *French and Hausa version* ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée ■ Restaurato in 4K nel 2019 da CNC in collaborazione con Institut Français e Argos Films presso il laboratorio L'Image Retrouvée a partire dal negativo originale 16mm / *Restored in 4K in 2019 by CNC, in collaboration with Institut français and Argos Films at L'Image Retrouvée laboratory from the original 16mm negative*

Il modo in cui *Le Retour d'un aventurier* affronta la questione dell'invasione culturale si presta facilmente ad essere frainteso dalle 'masse' africane e americane, ma sarà sicuramente compreso dai diretti interessati. Il fatto che al suo ritorno l'avventuriero porti con sé armi, strumenti di distruzione e di morte, dimostra quanto sia malsano tutto ciò che ha preso in prestito. La 'civiltà' occidentale ha un costo troppo alto per la vita umana. In Africa ha portato con sé atomi di distruzione culturale, separando le cosiddette 'persone istruite' dal popolo, insegnando loro a ingannare e a derubare gli altri in modo subdolo sotto le false premesse del 'lavoro duro'. Il fatto che Moustapha Alassane usi il linguaggio del western per illustrare i propri argomenti è significativo, nel senso che nel western si è eroi quando si è in grado di vivere a scapito di altri. L'uomo del Far West uccide fingendo di proteggere qualcuno dal pericolo, ma in ultima analisi il suo si rivela un atto egoistico, perché quel qualcuno diventa sempre un suo seguace, gli appartiene. In un



Le Retour d'un aventurier

contesto africano non c'è nulla di più abominevole.

Wilson Mativo, *Cultural Dilemma of the African Film*, "Ufahamu: A Journal of African Studies", vol. 1, n. 3, inverno 1971

Le Retour d'un aventurier handles the question of cultural invasion in a manner likely to be misunderstood by the African and the American 'masses', but a manner certainly understood by concerned people. The fact that the adventurer brings back guns, instruments of destruction and death, indicates the poisonous nature of 'borrowed robes'. Western 'civilization' has proved to be a little too expensive for human life. In Africa it has brought with it atoms of cultural wreck, separating the so-called 'educated' from their own people, teaching them how to cheat and rob others in a subtle way commonly misnamed 'hard work'. The fact that Moustapha Alassane uses the 'Westerner' to illustrate his point is only too relevant in the sense that in the 'Westerner' one is a hero by virtue of his ability to live at the expense of others. He kills in the guise of protecting somebody

else from danger, but in the final analysis, this proves to be an act of selfishness, at this somebody else always becomes his follower, his possession. In an African context nothing is more abominable. Wilson Mativo, *Cultural Dilemma of the African Film*, "Ufahamu: A Journal of African Studies", vol. 1, n. 3, Winter 1971

LA FEMME AU COUTEAU

Costa d'Avorio, 1969

Regia: Timité Bassori

■ T. int.: *The Woman with the Knife*. Scen.: Timité Bassori. F.: Ivan Baguinoff. M.: Guy Ferrant. Scgf.: Timité Bassori. Int.: Timité Bassori (il ragazzo/l'uomo in smoking), Marie Vieyra (la donna con il coltello), Danielle Alloah (la ragazza), Tim Sory, Emmanuel Diaman, Bertin Kouakou. Prod.: Société Ivoirienne de Cinéma ■ DCP. D.: 77'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: The Film Foundation ■ Restaurato in 4K nel 2019 da Cineteca di Bologna e The Film Foundation's

World Cinema Project con il sostegno di George Lucas Family Foundation presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dai negativi originali preservati presso i laboratori Éclair. Con la supervisione di Timité Bassori / Restored in 4K in 2019 by Cineteca di Bologna and The Film Foundation's World Cinema Project at L'Immagine Ritrovata laboratory from the 35mm original camera and sound negatives preserved at Éclair laboratories. Funding provided by the George Lucas Family Foundation. Restoration supervised by Timité Bassori

Questo restauro fa parte dell'African Film Heritage Project, creato da The Film Foundation, Fepaci e Unesco – in collaborazione con Cineteca di Bologna – a sostegno del restauro e della diffusione del cinema africano.

La Femme au couteau si erge indiscutibilmente come l'opera più riuscita di Timité Bassori. È la storia di un giovane ivoriano occidentalizzato che tenta di placare la propria angoscia esistenziale e le proprie paure sessuali allucinatorie attraverso tradizionali metodi di guarigione africani e moderna psicoanalisi occidentale. Secondo Bassori il film è "un'esperienza personale e il risultato di molteplici osservazioni della vita". *La Femme au couteau* è il ciclico intrecciarsi di due storie che si svolgono in un clima d'incertezza psicologica concepito per sviare e disorientare lo spettatore. La trama principale riguarda un giovane borghese ivoriano che soffre di incubi psicotici nei quali ricorre l'immagine di una donna con un coltello. Il disturbo schizofrenico produce un'alienazione sociale e psicologica apparentemente incurabile. L'intreccio secondario ruota attorno a un africano più anziano in smoking (senza dubbio una caricatura dell'appropriazione solenne e artificiale della civiltà occidentale) che passeggia senza meta nelle strade e nei caffè di Abidjan. [...] L'uomo in smoking illustra metaforicamente l'alienazione culturale e psicologica. Non è altro che



La Femme au couteau

un riflesso del protagonista, anch'egli intrappolato tra i costumi tradizionali africani e la modernità occidentale. [...] Insistendo sull'aspetto simbolico della propria opera, Bassori afferma che *La Femme au couteau* è la vecchia Africa tradizionale che si sente abbandonata dai suoi figli e si trasforma in una madre stizzosa e possessiva disposta a ricorrere alle minacce per riappropriarsi della prole smarrita. Françoise Pfaff, *Twenty-five Black African Filmmakers*. Greenwood Press, New York 1988

This restoration is part of the African Film Heritage Project, an initiative created by The Film Foundation's World Cinema Project, the Fepaci and Unesco – in collaboration with Cineteca di Bologna – to help locate, restore and disseminate African cinema.

La Femme au couteau stands unquestionably as Timité Bassori's most accomplished work. It focuses on the story of a young Westernized Ivorian who seeks appeasement for his existential anguish and hallucinatory sexual fears through

traditional African healing and modern Western psychoanalysis. According to Bassori, the film is "a personal experience and the result of multifarious observations of life". La Femme au couteau is the cyclical interweaving of two stories which take place in a climate of psychological uncertainty made to misdirect and puzzle viewers. The main plot concerns a young Ivorian bourgeois who suffers psychotic nightmares while enduring visual resurgence of a woman with a knife. This schizophrenic ailment generates a seemingly incurable social and psychological estrangement. The subplot of this film revolves around an older African man wearing a tuxedo (no doubt a caricature of the solemn and artificial grab of Western civilization) who aimlessly strolls about the streets and bars of Abidjan. [...] The man in the tuxedo metaphorically illustrates psychological and cultural alienation. He is but a reflection of the main protagonist, who also finds himself caught between traditional African mores and Western modernity. [...] Insisting on the symbolic aspect of his work, Bassori states La Femme au couteau is old traditional Africa who feels

abandoned by her children and becomes as peevish as a possessive mother who uses threat to retrieve her stray offspring.
Françoise Pfaff, *Twenty-five Black African Filmmakers*, Greenwood Press, New York 1988

LES BICOTS-NÈGRES, VOS VOISINS

Mauritania-Francia, 1974

Regia: Med Hondo

■ T. int.: *Arabs and Niggers, Your Neighbours*. Scen.: Med Hondo. F.: Jean Boffety, François Catonné. M.: Michel Masnier. Mus.: Catherine Le Forestier, Mohamed Ou Mustapha, Frank Valmont, Louis Xavier. Int.: Armand Abplanalp, Jean Berger, Claude Debord, Ahmed Hasmaou, Sally N'dongo, Mohamed Ou Mustapha, Jacques Thébault, Bachir Touré, Frank Valmont. Prod.: Les Films du Soleil ■ 35mm. D.: 100'. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: Ciné-Archives (Fonds Audiovisuel du Parti communiste français)

Riprendendo le tematiche di *Soleil Ô*, *Les Bicots-nègres* analizza le condizioni di vita dei lavoratori africani emigrati in Francia alla metà degli anni Settanta. Il film può essere considerato un classico esempio di 'sovradeterminazione' cinematografica composto da sette sequenze che esplorano rispettivamente: le possibilità di rappresentazione cinematografica in Africa (sequenza iniziale), la dissonanza storica attraverso la dialettica tra passato e presente (la sequenza dopo i titoli di testa), un flashback ambientato alla vigilia dell'indipendenza africana (il ricevimento immaginario in giardino), le difficoltà del post-colonialismo, la ricognizione delle condizioni di vita dei lavoratori immigrati e delle azioni intraprese per trasformarle, e una sequenza finale che si chiude circolarmente ritornando alle sue premesse. In *Les Bicots-nègres*, Med Hondo interviene sul duplice fronte di cinema e storia tramite la produzione di quella che potremmo definire un'immagine indocile. Nel cinema di Med Hondo, l'immagine indocile si propone di fare,

disfare e talvolta superare sia il cinema, sia la storia. Formalmente agnostica, rifiuta la falsa dicotomia tra documentario e finzione accogliendoli entrambi con perfetta equanimità. In dissenso con l'implicita ingiunzione contro l'intento pedagogico nel cinema ("se vuoi mandare un messaggio c'è la Western Union"), Hondo ne convoca creativamente il fascino discreto e lo dispiega proficuamente in forma saggistica, respingendo ogni tentativo di emarginarlo.

Fedele allo sperimentalismo, *Les Bicots-nègres* evidenzia una qualità anticipatrice che paradossalmente denuncia la tirannia del nuovo e sollecita la distruzione del vecchio. Chiaro e convincente nella sua analisi della dominazione nella storia e nel cinema, il film occupa il presente. Assumendo la forma della storia stessa, mette in discussione la storia come dominazione, la storia della dominazione e la dominazione storica delle modalità cinematografiche prestabilite. Si potrebbe affermare che alcune delle vie tracciate quattro decenni fa da questo film devono ancora essere sfruttate appieno o superate.

Aboubakar Sanogo

Arguably an outgrowth of Soleil Ô, Les Bicots-nègres analyses the living conditions of African migrant workers in France in the mid-1970s. The film has the potential to be a classic case study of cinematic over-determination. It comprises seven sequences exploring, respectively, the conditions of possibility of cinematic representation in Africa (the opening sequence), historical dissonance through the dialectic of past and present (the post-credit sequence), a flashback to the eve of African independence (the imaginary garden party sequence), the predicaments of the post-colony, an assessment of the living condition of migrant workers and the actions taken to transform these conditions, and a final sequence in a circular mode, which returns to the new cinema.

In Les Bicots-nègres, Med Hondo engages the dual front of cinema and histo-



Les Bicots-nègres, vos voisins

ry through the production of what might be referred to as an indocile image. In the cinema of Med Hondo, the indocile image purports to do, undo and sometimes outdo both cinema and history.

Formally agnostic, it rejects the false choice between documentary and fiction by embracing both in full equanimity. Dissenting from the implicit injunction against the pedagogic in cinema ("if you have a message, send it through Western Union"), it seeks to creatively muster its discreet charm and deploy it productively in an essayistic form, thereby rejecting efforts to marginalise it.

Committed to experimentalism, it displays an anticipatory quality, which paradoxically exposes the tyranny of the new and calls for the destruction of the old. Clear and cogent about its analysis of cinematic and historical dominance, it enrobes itself with the drape of time. Taking the shape of history itself, it makes history as dominance, the history of dominance, and the historical dominance of established modes of filmmaking tremble. It might be argued that some of the avenues it opened four decades ago are yet to be fully exploited or surpassed.

Aoubakar Sanogo

DE QUELQUES ÉVÉNEMENTS SANS SIGNIFICATION

Marocco, 1974 Regia: Mostafa Derkaoui

■ T. int.: *About Some Meaningless Events*. Scen.: Mostafa Derkaoui. F.: Mohamed Abdelkrim Derkaoui. M.: Mostafa Derkaoui. Mus.: Nouredine Gounajjar, Nahorny Jazz Band. Int.: Abdellatif Nour, Abbas Fassi-Fihri, Hamid Zoughi, Mostafa Dziri, Aïcha Saâdoun, Mohamed Derham, Salah-Eddine Benmoussa, Abdelkader Moutaâ, Khalid Jamâi, Chafik Shimi. Prod.: Basma Production ■ DCP. D.: 78'. Col. Versione araba con sottotitoli inglesi / Arabic version with English subtitles ■ Da: Filmoteca de Catalunya ■ Restaurato nel 2019 da Filmoteca de Catalunya con il sostegno di L'Observatoire, Musée



De quelques événements sans signification

Collectif de Casablanca, Arab Fund for Art and Culture (AFAC), Akademie Schloss Solitude e Kibrit, a partire dai negativi originali 16mm / Restored in 2019 by Filmoteca de Catalunya, with the support of L'Observatoire, the Musée Collectif de Casablanca, the Filmoteca de Catalunya, the Arab Fund for Art and Culture (AFAC), Akademie Schloss Solitude and Kibrit, from the original 16mm negatives

Per le strade e nei bar popolari del porto di Casablanca un gruppo di registi discute con la gente del posto delle speranze e delle aspirazioni per il nascente cinema marocchino. Quando un lavoratore scontento uccide per sbaglio il suo capo l'attenzione del gruppo si sposta sul contesto e sul movente dell'omicidio.

Al centro di *De quelques événements sans signification* c'è un'indagine sul ruolo sociale del cinema (e dell'arte), sul rapporto tra documentario e reale e su quali siano le questioni più pressanti per un cinema nazionale nascente. Questa straordinaria esperienza filmica, nata come lavoro indipendente e collettivo di registi, attori, musicisti, poeti e giornalisti militanti in un periodo di maggiore repressione della

libertà d'espressione in Marocco, fu finanziata con la vendita dei dipinti di vari artisti contemporanei.

Il film fu girato in 16mm e sviluppato nel laboratorio spagnolo Fotofilm. Il montaggio fu effettuato in Marocco e il materiale fu poi portato da Madrid a Barcellona, dove fu gonfiato da 16mm a 35mm. Nel 1975 il film fu presentato a un festival cinematografico a Parigi. Da allora ne furono vietate la proiezione e l'esportazione, e la distribuzione si limitò a visioni clandestine. I negativi originali andarono perduti in seguito al fallimento del laboratorio Fotofilm nel 1999. Nel 2016 la ricercatrice Léa Morin li ha rinvenuti presso la Filmoteca de Catalunya, dove il film è stato restaurato per essere finalmente riscoperto a livello internazionale.

Rasha Salti e Léa Morin

In the popular bars and the streets near the port in Casablanca, a group of filmmakers conduct discussions with people about their expectations of, and aspirations for, the emerging Moroccan national cinema. When a disgruntled worker kills his superior accidentally, their inquest shifts focus, and they begin to probe

the killing's context and motives. At the heart of De quelques événements sans signification is an interrogation on the role of cinema (and art) in society, documentary and the real, and what constitutes an urgency for a national cinema that is being born. This unique filmic experience was conceived as an independent and collective effort of militant filmmakers, actors, musicians, poets and journalists at a time of increased suppression of freedom of expression in Morocco and was funded by the sale of paintings by several contemporary painters.

The film was shot in 16mm and developed in the Spanish laboratory Fotofilm. The editing was done in Morocco and the material then moved from Madrid to Barcelona, where it was blown up from 16mm to 35mm. In 1975 the film was shown at a film festival in Paris. Since then it was neither allowed to be shown or exported, its distribution from then on was restricted to secret screenings. The original negatives went missing after the Fotofilm lab declared insolvency in 1999. In 2016 film scholar Léa Morin discovered the negatives in the Filmoteca de Catalunya where the film was restored and finally available to be discovered internationally.

Rasha Salti and Léa Morin

MUNA MOTO

Camerun, 1975

Regia: Jean-Pierre Dikongué-Pipa

■ T. int.: *L'Enfant de l'autre*. Scen.: Jean-Pierre Dikongué-Pipa. F.: Jean-Pierre Dezalay, Jean-Luc Léon. M.: Andrée Davanture, Dominique Saint-Cyr, Jules Takam. Mus.: A. Gastyl, Georges Anderson. Int.: Philippe Abia (M'bongo), Arlette Din Bell (N'domé), David Endéné (N'gando), Gisèle Dikongué-Pipa (la bambina), Jeanne Mvondo. Prod.: Cameroun Spectacles ■ DCP. D.: 89'. Bn. Versione francese e duale con sottotitoli inglesi / French and Douala version with English subtitles ■ Da: The Film Foundation

Restaurato in 4K nel 2019 da Cineteca di Bologna e The Film Foundation's World Cinema Project con il sostegno di George Lucas Family Foundation presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Restaurato a partire dai negativi originali e un controtipo negativo di seconda generazione preservati, rispettivamente, presso i laboratori Éclair e LTC. A causa della presenza invasiva di muffe, il negativo camera è stato scansionato sotto liquido e, in alcune porzioni, sostituito dal controtipo negativo. Seguendo le indicazioni fornite dal regista Jean-Pierre Dikongué-Pipa, quest'ultimo elemento è stato inoltre utilizzato per i titoli di testa e di coda. Una copia d'epoca 35mm è stata utilizzata per la correzione colore. Un ringraziamento speciale alla Cinémathèque Royale de Belgique.

Questo restauro fa parte dell'African Film Heritage Project, creato da The Film Foundation, Fepaci e Unesco – in collaborazione con Cineteca di Bologna – a sostegno del restauro e della diffusione del cinema africano.

Muna Moto (espressione duale che significa 'il figlio dell'altro') è uno dei primi due lungometraggi camerunensi. [...] Malgrado alcune convenzioni che appesantiscono il film in alcuni punti, *Muna Moto* rivela un regista di talento che probabilmente sarebbe stato capace di definire ulteriormente le problematiche politiche se la censura imposta nel paese dal regime di Ahmadou Ahidjo fosse stata meno oppressiva. Occorre infatti capire che *Muna Moto* non è semplicemente una requisitoria contro il sistema della dote, ma anche, e forse soprattutto, una riflessione sul potere nell'Africa nera. È evidente che attraverso l'orrendo personaggio di M'bongo, Dikongué-Pipa pone la questione della legittimità di quel potere. E anche la sterilità delle tre spose ha un carattere simbolico. Per molti versi si può dire che N'gando (e che dire di N'domé?) rappresenti la gioventù africana che aspira a un mondo migliore ma che vede il proprio futuro

schacciato dal duplice peso del passato coloniale e del presente neocoloniale. Possiamo credere a Dikongué-Pipa quando afferma di aver espresso nel suo film "solo un quinto di ciò che aveva dentro". Tra espressi e inespressi, tra successi e difetti, *Muna Moto* dimostra che con il cinema l'Africa ha una testimonianza originale da offrire, ma che i suoi portavoce sono spesso imbavagliati dal potere del denaro, o dal potere tout court. Chi dirà quanti Mozart del popolo ogni anno vengono assassinati, almeno spiritualmente?

Guy Hennebelle, *Muna Moto*, "Écran 76", n. 49, 15 luglio 1976

Restored in 4K in 2019 by Cineteca di Bologna and The Film Foundation's World Cinema Project at L'Immagine Ritrovata laboratory. Funding provided by the George Lucas Family Foundation. Restored from the original camera and sound negative and a second-generation internegative preserved, respectively, at the Éclair laboratories and LTC. Despite wet-gate scanning to minimise mould damage, some sections of the camera negative had to be replaced by the dupe negative. Following Jean-Pierre Dikongué-Pipa's suggestion, the dupe negative was also used for the opening and closing titles. A vintage 35mm print was used as a reference for picture grading. Special thanks to the Cinémathèque Royale de Belgique. This restoration is part of the African Film Heritage Project, an initiative created by The Film Foundation's World Cinema Project, the Fepaci and Unesco – in collaboration with Cineteca di Bologna – to help locate, restore and disseminate African cinema.

Muna Moto is one of the two earliest feature films produced in Cameroon. The title means 'the child of the other in Douala'. [...] Though in some ways constrained by the film-making conventions upon which it rests, this film remains the work of an inspired director, who would probably have approached his political material with a more refined touch if censorship had not been so strict under



Muna Moto

the Ahmadou Ahidjo regime. Of course, Muna Moto is not just a polemic against the dowry system but also and perhaps mainly an essay about power in Black Africa. Dikongué-Pipa's evil M'bongo character is clearly used to raise the issue of political legitimacy. Clearly, also, the fact that the three wives are sterile is intended as a symbol. In many ways, the character of N'gando (not to mention N'domé!) represents a younger Africa, aspiring to a better future, despite the combined effects of an undigested colonial past and a neo-colonial present, which present a fearsome hurdle. Dikongué-Pipa is to be taken at his word when he says that he was able to say in this film "only one fifth of what he felt at heart". Nonetheless, in what it succeeds in show-

ing and what it is unable to show, in its achievements and in its failures, Muna Moto shows the extent to which African cinema is able to chronicle reality, however its representatives may be gagged by the power of money and by those in power. How many Mozarts of the people have thus been spiritually if not physically slain?

Guy Hennebelle, Muna Moto, "Écran 76", n. 49, 15 July 1976

SAMBA LE GRAND

Niger, 1977 Regia: Moustapha Alassane

■ T. int.: Samba the Great. Int.: Jean Rouch (voce narrante). Prod.: Moustapha

Alassane ■ DCP. D.: 14'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da.: La Cinémathèque Afrique de l'Institut Français ■ Restaurato in 2K nel 2019 da Moving Image Archiving and Preservation Program (New York University), La Cinémathèque Afrique de l'Institut Français, CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée e il dipartimento culturale dell'Ambasciata Francese a New York in accordo con Razak Moustapha / Restored in 2K in 2019 by New York University's Moving Image Archiving and Preservation program, La Cinémathèque Afrique de l'Institut Français, CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée and the Cultural Services of the French Embassy in New York in agreement with



Samba le Grand

Razak Moustapha

Samba le Grand, apparso a soli dieci anni dalle indipendenze africane, riafferma il valore della parola data, alludendo in particolare ai leader africani. Le continue richieste di Analiatou Bari possono essere viste come un simbolo delle strutture economiche occidentali che impongono sacrifici, regolamentazioni economiche sempre più severe, un accordo dopo l'altro, rimandando costantemente le varie promesse fatte. Potrebbero però anche simboleggiare gli impegni non rispettati dai leader nazionalisti, sempre pronti a fare nuove promesse per rimandare la propria caduta. Composto da disegni fatti direttamente su pellicola e da pupazzi fotografati, *Samba le Grand* coniuga l'arte rudimentale ma precisa di uno spettacolo di burattini con i tratti elaborati di un cartone animato. È anche il primo film africano d'animazione interamente a colori.

Sada Niang, *Nationalist African Cinema: Legacy and Transformations*, Lexington Books, New York 2014

Alassane's Samba le Grand, coming just a decade after African independence,

re-advocates the value of the spoken word to African leaders in particular. The renewed demands of Analiatou Bari could easily be a symbol for Western economic structures extolling sacrifices, tighter regulation of the economy in agreement after agreement, forever delaying various promises made. It could also stand for the broken promises of nationalist leaders, constantly making more promises to hold their own demise at bay. Composed of drawings made directly on celluloid films and photographed puppets, Samba le Grand combines the rudimentary yet precise artistry of a puppet show with the elaborate drawings of a cartoon. It is also the first African animation entirely in color.

Sada Niang, *Nationalist African Cinema: Legacy and Transformations*, Lexington Books, New York 2014

BAARA

Mali, 1978 Regia: Souleymane Cissé

■ T. int.: Work. Scen.: Souleymane Cissé. F.: Étienne Carton de Grammont, Abdoulaye Sidibé. M.: Andrée Davanture. Mus.:

Lamine Konté. Int.: Balla Moussa Keïta (Makan Sissoko), Baba Niare (il facchino Balla Diarra), Boubacar Keïta (l'ingegnere Balla Traoré), Oumou Diarra (moglie dell'ingegnere), Ismaïla Sarr (il decano dei lavoratori), Oumou Koné (Djénéba), Fanta Diabaté, Ibrahim Traoré. Prod.: Les Films Cissé ■ 35mm. D.: 91'. Col. Versione bambara con sottotitoli italiani / *Bambara version with Italian subtitles* ■ Da.: COE (Centro Orientamento Educativo)

Credo che l'interesse del film derivi soprattutto dalla capacità di descrivere i problemi di una classe operaia in formazione. Mi è sembrato importante affrontare una questione cruciale per il futuro del nostro paese. Come si articoleranno i rispettivi problemi dei contadini e del futuro proletariato? Dobbiamo interrogarci sul modo in cui questa classe sociale parteciperà allo sviluppo del nostro paese.

Per me il personaggio centrale non è veramente l'ingegnere, sebbene svolga un ruolo importante perché ha una coscienza politica. Il personaggio centrale è il facchino. Appartengono alla stessa generazione, ma uno ha avuto la fortuna di ricevere una buona istruzione, l'altro no. Però si somigliano, ed è per questo che ho dato loro lo stesso nome. Nel nostro paese il divario tra intellettuali e massa non è molto profondo. [...] Ho scritto la sceneggiatura in carcere, durante il caso *Den Muso*. Souleymane Cissé, "Jeune cinéma", n. 115, 1978

Baara propone una critica del sindacalismo che non era mai stata tentata dal cinema africano, un po' come *Finye* offre uno sguardo sui regimi militari dell'Africa. Realizzato con il sostegno dell'Institut National de l'Audiovisuel francese, *Baara* compie un'incursione cinematografica a Bamako, osservando la vita quotidiana con un'attenzione estrema per i dettagli. [...] I vari elementi che operano nel film vengono unificati dalla strategia narrativa adottata, specificamente connessa alla visione marxista della storia come es-

senzialmente collettiva. Per esempio, pur non scartando il senso d'identità individuale, *Baara* esprime la forza solidale della collettività. Quest'ultima è la prospettiva più vasta a cui il film aspira, e anche quando le motivazioni e le reazioni sono analizzate attraverso singoli personaggi l'impegno collettivo non viene mai sacrificato.
Nwachukwu Frank Ukadike,
Black African Cinema, University of California Press, Berkeley 1994

The point, I believe, is that this film offers a sketch for a description of the problems of a working-class in the making. I felt at the time that it was important to address an issue so central to our country's future. How would the problems of poor farmers relate to those of this proletariat-to-be? The issue of how working people might be integrated into our country's development process seemed more than worthy of attention.

To me, the engineer is not really the central character, though his part is very significant, because he is steeped in political awareness. The central character is the porter. They belong to the same generation, but one was lucky enough to have received an education, while the other did not. Yet they have much in common, which is why I gave them the same name. The gap between intellectuals and the mass of working people is not in our country very wide. [...] I wrote this screenplay in jail, during the Den Muso affair.

Souleymane Cissé, "Jeune cinema", n. 115, 1978

Baara introduces a critical view of trade unionism never before explored in African cinema, in the same way that Finye offers insight into Africa's military regimes. Made with the help of France's Institut National de l'Audiovisuel, Baara conducts a film foray into Bamako, cinematically examining daily life, with exquisite attention to detail. [...] The various elements operating in the film are unified by the narrative strategy employed – specifically related to the



Baara

Marxist notion of history as essentially collective. For example, while Baara does not discard the sense of individual identity, it expresses the congeniality of a collective force. The latter is the larger perspective the film aspires to, and even when motivations and responses are examined through individual characters, this collective endeavor is never sacrificed.

Nwachukwu Frank Ukadike,
Black African Cinema, University of California Press, Berkeley 1994

WEND KUUNI

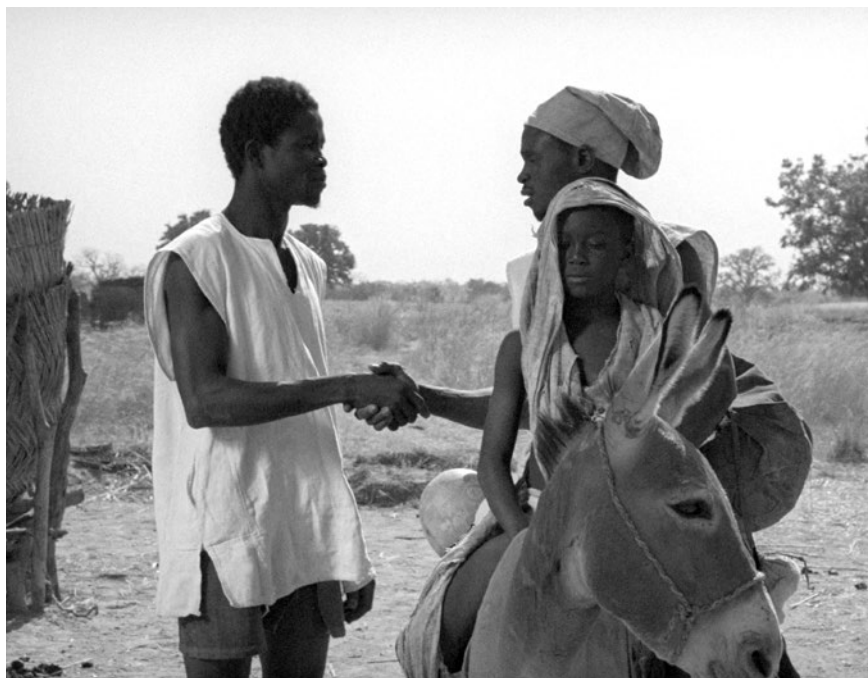
Burkina Faso, 1982

Regia: Gaston Kaboré

■ T. it.: *Wend Kuuni - Il dono di Dio*. T. int.: *God's Gift*. Scen.: Gaston Kaboré. F.: Issaka Thiombiano, Sékou Ouedraogo. M.: Andrée Davanture. Mus.: René B. Guirma. Int.: Serge Yanogo (Wend Kuuni), Rosine Yanogo (Pognere), Joseph Nikiema (Tinga), Colette Kaboré (Lale), Simone Tapsoba (Koudbila), Yaya Wima (Bila),

Martine Ouedraogo (Timpoko), Boucare Ouedraogo (Razougou). Prod.: Direction du Cinéma de Haute Volta ■ DCP. D.: 75'. Col. Versione mooré con sottotitoli inglesi / Mooré version with English subtitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique ■ Restaurato in 4K nel 2017 da Cinémathèque Royale de Belgique in collaborazione con Gaston Kaboré / Restored in 4K in 2017 by Cinémathèque Royale de Belgique in collaboration with Gaston Kaboré

Lei e io abbiamo entrambi ereditato una cultura, un rapporto con il racconto e con la narrazione che si è costruito nei millenni. Non siamo nuovi alle forme di racconto. Basta ricordare le storie della nostra infanzia per vedere come venivano narrate, la maniera specifica in cui gestivano il tempo, convocabano i personaggi nella storia e incorporavano la mitologia costruita attorno alle nostre lingue, al nostro vissuto e alla nostre credenze, ai nostri valori e alla nostra razionalità. Non nego che ciò che viene dall'Occidente sia interessante, ma ha raccontato le



Wend Kuuni

cose a suo modo, a partire dalla propria tradizione narrativa. Io mi sono interrogato sulla forma da utilizzare nel cinema per parlare alla mia gente, e ho cercato di creare una congiunzione tra il linguaggio del cinema e i racconti della tradizione.

Gaston Kaboré, masterclass alle Journées Cinématographiques de Carthage, novembre 2017

Wend Kuuni di Kaboré è un modello di sincerità creativa che compie un decisivo passo avanti nella creazione di un'estetica cinematografica africana tramite elementi culturali specificamente africani. Questo film lirico su un ragazzo che viene abbandonato nella savana e diventa muto utilizza molteplici voci narranti. Usando la strategia del racconto nel racconto per promuovere questa scelta formale, *Wend Kuuni* non solo mostra la tragedia che rende muto il ragazzo ma usa un'altra tragedia per ridargli la parola e aprirlo alla società, con cui condividerà la sua esperienza. Nella narrativa orale la storia avrebbe assunto una

struttura lineare, ma la sua trasposizione cinematografica ricorre a una divisione in episodi sequenziali per introdurre tre storie che confluiscono in un unico racconto. [...] Tale strategia non solo trasmette alla struttura un senso di esplorazione consapevole delle tecniche di narrazione orale intrecciate a convenzioni cinematografiche, ma dà al film la dignità di un'opera sperimentale. [...] Questa però non è la sola qualità che determina il fascino del film; il melodramma costruito sulla tragedia di *Wend Kuuni* cattura la nostra attenzione evocando nel corso della racconto abissi di disperazione, suspense crescente, un momento culminante e la risoluzione finale.

Nwachukwu Frank Ukadike, *Black African Cinema*, University of California Press, Berkeley 1994

We are, you as well as I, the inheritors of a thousand-year-old story-telling culture, that shapes the way we tell and receive stories. We are not a blank page, as far as narrative is concerned. Remember the folk tales and nursery stories of child-

hood and think about how they were told: how specific they were in the way they dealt with time, the way they set characters within history and incorporated myths built around our languages, our experience, our beliefs, our values and our way of thought. I am not saying that what comes to us from the West is uninteresting, only that it speaks in its own, specific way, according to a specific narrative tradition. My preoccupation has been to find a filmmaking form to address my own people enshrined in both cinematic language and the legacy of our own story-telling tradition.

Gaston Kaboré, masterclass held at the Journées Cinématographiques de Carthage, November 2017

Kaboré's Wend Kuuni is a prototype of creative candor for its definitive advancement in the effort to utilize specifically African cultural elements to create indigenous cinematic aesthetics. This lyrical film, which shows a boy being abandoned in the bush and becoming mute, employs multiple narrative voices. Using the story-within-a-story strategy to further this design, Wend Kuuni not only shows the tragedy that renders the boy mute but also uses another tragedy to restore his speech and open him up to society, to whom he then relates the experience. In simple oral narrative, this could take form of linear structuring, but in its cinematic rendering, episodic sequential units introduce three stories that merge into one. [...] This strategy not only saturates the structure with an air of confident exploration of oral storytelling techniques mixed with cinematic conventions, it makes this film a dignified work of experimentation. [...] But this is not the only quality that gives this film its captivating power; the melodrama built on Wend Kuuni's tragedy catches our attention as we follow the plot through the invocation to new depths of despair, mounting suspense, climax and resolution.

Nwachukwu Frank Ukadike, *Black African Cinema*, University of California Press, Berkeley 1994

KOKOA

Niger, 2001 Regia: Moustapha Alassane

■ Prod.: Tahoua Productions ■ 35mm. D.: 15'. Col. Versione francese / *French version*
■ Da: La Cinémathèque Afrique de l'Institut Français

Kokoa è un tour de force in stop-motion in cui Alassane trasforma lo stile di combattimento tradizionale del Niger, detto *kokowa*, in un campionato tra animali lottatori: in un'arena soffocante, davanti a una folla di placidi spettatori, si battono rospi, uccelli, iguane e un camaleonte, con una rana a fare da concitata cronista. Anche quando i volti dei pupazzi restano immobili, le movenze dinamiche (specie quelle dell'arbitro granchio) e i commenti faceti ricontestualizzano lo sport celebrandone le emozioni elettrizzanti; antropomorfizzandolo, ma senza facili allegorie.

Steve Macfarlane, "Filmmaker Magazine", primavera 2017

Kokoa is a stop-motion tour de force. In it, Alassane transforms Niger's traditional style of kokowa wrestling into a championship of animal combatants – toads, birds, iguanas, and a chameleon – in a sweltering arena, goaded by a lavender-voiced frog announcer and a crowd of placid onlookers. Even when the puppets' faces remain frozen, the dynamic movements (particularly of the crab referee) and droll commentary re-contextualize the sport while celebrating its thrills – anthropomorphized, but without easy allegory.

Steve Macfarlane, "Filmmaker Magazine", Spring 2017

LE FRANC

Senegal-Svizzera-Francia, 1994
Regia: Djibril Diop Mambéty

■ Scen.: Djibril Diop Mambéty, F.: Stéphan Oriach. M.: Stéphan Oriach. Mus.: Issa Cissokho, Dieye Ma, Moussa N'Diaye.



Kokoa

Int.: Dieye Ma (Marigo), Aminata Fall (l'affittuaria), Demba Bâ (il nano). Prod.: Silvia Voser per Waka Films, Scolopendra Productions, Maag Daan ■ DCP. D.: 45'. Col. Versione wolof con sottotitoli inglesi / *Wolof version with English subtitles*
■ Da: Waka Films, Institut français ■ Restaurato in 2K nel 2019 da Waka Films con il sostegno di Institut français, Cinémathèque Afrique e CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée, in accordo con Teemur Mambéty, presso i laboratori Éclair a partire dal negativo originale / *Restored in 2K in 2019 by Waka Films with the support of the Institut français, Cinémathèque Afrique and CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée, in agreement with Teemur Mambéty, at Éclair laboratories from the original negative*

Dopo l'avventura di *Hyènes* (1992), immensa ed estenuante, che ha preso ben sette anni della sua vita, con la serie *Histoires de petites gens* Mambéty torna a raccontarci storie urbane di un'Africa contemporanea, in picco-

lo formato. Il progetto prevedeva tre mediometraggi che avrebbero, in seguito, formato un lungometraggio, un film da girare ogni anno: *Le Franc* nel 1994, *La Petite vendeuse de soleil* nel 1995, per celebrare il centenario della nascita del cinema, e *L'Apprenti voleur* nel 1996. Mambéty, purtroppo, riuscirà solo a chiudere il premontaggio di *La Petite vendeuse de soleil*, che Silvia Voser completerà nel 1999, un anno dopo la sua morte [...].

In "un'epoca di incertezze", come annuncia la radio nel film, che invita la popolazione, impoverita dalla svalutazione del franco CFA, a tentare la sorte con la lotteria, Mambéty viaggia al di là della semplice constatazione e sublima il suo desiderio anarchico e ribelle, creando il personaggio antisociale di Marigo. L'andatura scanzonata, l'abbigliamento chapliniano, già dalle prime immagini Marigo esprime il suo carattere irriverente: sputa sul pavimento della capanna e si soffia il naso nell'asciugamano come un adolescente riotoso. La sua comicità si fa arte come



Le Franc

nel cinema muto di Chaplin, quasi senza parole. Marigo comunica con l'espressione del volto e non soccombe alla malasorte che sembra perseguitarlo. Come Chaplin lascia sempre uno spiraglio all'ottimismo: la forza dei personaggi di Mambéty sta nella dignità, nel coraggio e nel rifiuto del fatalismo e della rassegnazione. Sono lezioni di speranza in controtendenza rispetto all'afro-pessimismo, a quella mancanza di fiducia nelle capacità di sviluppo del continente, che stava nascendo in quegli anni.

Alessandra Speciale, *Djibril Diop Mambéty o Il viaggio della Iena*, L'Harmattan Italia, Torino 2019

After Hyènes (1992), an immense and exhausting adventure that took seven years of his life, Mambéty returned to telling stories about contemporary urban Africa in a smaller format with the series Histoires de petites gens. The project included three medium-length films

that together would form a feature film, one film being shot per year: Le Franc in 1994, La Petite vendeuse de soleil in 1995, to celebrate the centenary of cinema, and L'Apprenti voleur in 1996. Unfortunately, Mambéty only completed up to the first cut of La Petite vendeuse de soleil, which Silvia Voser finished in 1999, a year after his death [...].

In "a time of uncertainty" – quoting the radio announcement inviting people impoverished by the CFA franc's devaluation to try their luck playing the lottery – Mambéty went beyond mere observation and elevated his anarchic and rebellious vision by creating the anti-social character of Marigo. With his easy-going walk and Chaplinesque clothes, Marigo immediately expresses his irreverent nature: he spits on the floor of his shack and blows his nose on a towel like an unruly teenager. His comic nature turns into an art like in Chaplin's silent films, almost without words. Marigo speaks through facial expressions, and he does not give in

to the bad luck that seems to chase him. Like Chaplin, there is always a glimpse of optimism: the strength of Mambéty's characters lies in their dignity, courage and rejection of fatalism and resignation. They are parables of hope in contrast with Afro-pessimism, the lack of faith in the continent's capability to develop, which was emerging at that same time.

Alessandra Speciale, *Djibril Diop Mambéty o Il viaggio della Iena*, L'Harmattan Italia, Torino 2019

LA PETITE VENDEUSE DE SOLEIL

Senegal, 1999

Regia: Djibril Diop Mambéty

■ T. int.: *The Little Girl Who Sold the Sun*. Scen.: Djibril Diop Mambéty. F.: Jacques Besse. M.: Sarah Taouss-Matton. Mus.: Wasis Diop. Int.: Lissa Baléra (Sili Laam), Moussa Baldé (il bambino in sedia a



La Petite vendeuse de soleil

rotelle), Dieynaba Laam (la nonna), Tairou M'Baye (Babou Seck), Oumou Samb (la donna pazza). Prod.: Silvia Voser per Waka Films, Cephéide Productions, Maag Daan ■ DCP. D.: 45'. Col. Versione wolof con sottotitoli inglesi / *Wolof version with English subtitles* ■ Da: Waka Films, Institut français ■ Restaurato in 2K nel 2019 da Waka Films con il sostegno di Institut français, Cinémathèque Afrique e CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée, in accordo con Teemur Mambéty, presso i laboratori Éclair a partire dal negativo originale / *Restored in 2K in 2019 by Waka Films with the support of the Institut français, Cinémathèque Afrique and CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée, in agreement with Teemur Mambéty, at Éclair laboratories from the original negative*

Il cinema è nato in Africa perché in Africa è nata l'immagine. Gli strumenti, certo, sono europei, ma la logica e la necessità creativa risiedono nella nostra

tradizione orale. Come dico sempre ai bambini, per fare un film basta chiudere gli occhi e visualizzare le immagini. Quando apri gli occhi il film è già lì. Voglio che questi bambini capiscano che l'Africa è una terra di immagini, non solo perché le immagini delle maschere africane hanno rivoluzionato l'arte mondiale, ma anche come conseguenza, semplice e paradossale, della tradizione orale. La tradizione orale è una tradizione di immagini. Ciò che si racconta è più forte di ciò che si scrive; la parola si rivolge all'immaginazione, non all'orecchio. L'immaginazione crea l'immagine e l'immagine crea il cinema, e noi siamo dunque in linea diretta i progenitori del cinema. Nwachucwu Frank Ukadike, *Conversation with Djibril Diop Mambéty*, "Transition 78", n. 2, 1999

La Petite vendeuse de soleil è la seconda parte di una trilogia pensata da Djibril Diop Mambéty come una celebrazione

della "piccola gente" presa nella morsa di un'economia globale che, per dirla con le sue parole, è "impazzita". Il film fu girato nell'ultimo anno di una lunga e debilitante malattia, con finanziamenti scarsi o nulli, e alla morte del regista, il 23 luglio 1998, si trovava ancora in sala di montaggio. Fu completato e inserito nel circuito distributivo dei film africani da un gruppo di fedeli collaboratori che comprendeva anche il fratello musicista, Wasis Diop [e la produttrice Silvia Voser]. Eppure *La Petite vendeuse* è un film pieno di vita che riversa sugli spettatori tutto il suo amore, riservando ai ciechi, ai paraplegici e ai disabili uno sguardo di rispettoso affetto. Vi prendono parte attori devastati dall'alcolismo e perfino poliziotti corrotti dipinti sotto una luce benevola. Nel suo ultimo gesto creativo Djibril Diop Mambéty riafferma i tratti dominanti del cinema senegalese degli anni Novanta e orchestra due delle tematiche più pervasive della sua



Mohamed Challouf e Tahar Cheriaa

opera: il destino dei bambini di strada e il valore dell'esperienza musicale in tutte le sue declinazioni.

Sada Niang, *Histoires de petites gens: La petite vendeuse de soleil*, "African Studies Review", n. 1, aprile 2001

Cinema was born in Africa, because the image itself was born in Africa. The instruments, yes, are European, but the creative necessity and rationale exist in our oral tradition. As I always tell the children, in order to make a film, you must only close your eyes and see the images. Open your eyes, and the film is there. I want these children to understand that Africa is a land of images, not only because images of African masks revolutionized art throughout the world but as a result, simply and paradoxically, of oral tradition. Oral tradition is a tradition of images. What is said is stronger than what is written; the word addresses itself to the imagination, not the ear. Imagination creates the image and the image creates cinema, so we are in direct

lineage as cinema's parents. Nwachucwu Frank Ukadike, Conversation with Djibril Diop Mambéty, "Transition 78", n. 2, 1999

La Petite vendeuse de soleil is the second part of a trilogy Djibril Diop Mambéty had intended as a celebration of the "little people" in the grips of a global economy, which, in his words, had "gone mad". The film was shot in the last year of a long and debilitating illness, with little or no funding, and it was still on the editing tables when he died, on July 23, 1998. It was completed and placed on the distribution circuit for African films by a group of his longtime collaborators, including his musician brother, Wasis Diop [and producer Silvia Voser]. Yet, La Petite vendeuse is a film teeming with life, extending to its audiences a bounty of love, showing affection for the blind, the paraplegic and the disabled in general. It features actors ravaged by alcohol abuse, and even corrupt police officers portrayed in a sympathetic light. In fact, in this last creative gesture of his life,

Djibril Diop Mambéty reasserts the dominant features of Senegalese filmmaking of the 1990s and choreographs two of the most pervasive topics in his films: the fate of street children in the city, and the value of musical experiences of all kinds.

Sada Niang, *Histoires de petites gens: La petite vendeuse de soleil*, "African Studies Review", n. 1, April 2001

OUAGA, CAPITALE DU CINEMA

Burkina Faso-Italia-Tunisia, 2000

Regia: Mohamed Challouf

■ T. it.: *Ouaga, Capitale del cinema*. Scen.: Mohamed Challouf. F.: Nara Keo Kosal. M.: Dario Cavalleri, Mirka Fanti. Mus.: Colombes de la révolution, Alpha Blondy, Les Petits Chanteurs au poing levé, Oger Kabore. Int.: Ousmane Sembène, Souleymane Cissé, Férid Boughedir, Idrissa Ouédraogo, Abderrahmane Sissako. Prod.: Caravanes Productions ■ DCP. D.: 60'. Col.

Versione francese con sottotitoli inglesi/
French version with English subtitles ■ Da:
Caravanes Productions

Dopo la tragedia dell'assassinio di Thomas Sankara avvenuto il 15 ottobre 1987, numerosi cineasti e giornalisti, come Haile Gerima e Roberto Silvestri, decisero in segno di protesta di non tornare più a Ouagadougou e al Fespaco. Insieme a Djibril Diop Mambéty, Taieb Louhichi e molti altri, continuammo il nostro pellegrinaggio biennale nella capitale del Burkina Faso, boicottando però le cerimonie di apertura e chiusura del festival presenziate dall'allora nuovo presidente, Blaise Compaoré, orchestratore della morte di Sankara e colpevole della fine di una grande utopia panafricana. Approfittavamo di quei momenti ufficiali per raccoglierci intorno alla famiglia del presidente assassinato, per esprimere loro tutta la nostra riconoscenza e solidarietà.

Per oltre un decennio ho sentito la mia frustrazione crescere nel vedere che il Fespaco, da grande luogo di incontro per il cinema panafricano quale era, si stava trasformando in un'immensa kermesse di turismo, commercio e divertimento, lasciando sempre minor spazio al cinema.

Nel 1999, in occasione del trentesimo anniversario del festival, ho deciso di prendere in mano la macchina da presa e di raccontare, attraverso rari materiali d'archivio, le origini di questo grande festival, nato grazie all'impegno di maestri come Ousmane Sembène, Tahar Chériaa, Oumarou Ganda, Lionel Ngakane e tanti altri pionieri, che negli anni è diventato un importantissimo momento di riflessione sulla nascita, l'identità e l'animo resistente del cinema africano. Attraverso molte testimonianze dei fondatori e materiali d'epoca, ho cercato di raccontare la mia Ouagadougou e il mio Fespaco.

Mohamed Challouf

After Thomas Sankara's tragic assassination on 15 October 1987, many filmmakers and journalists, including Haile

Gerima and Roberto Silvestri, decided to protest by not going back to Ouagadougou and Fespaco. Along with Djibril Diop Mambéty, Taieb Louhichi and many others, we continued our biennial pilgrimage to Burkina Faso's capital, but we boycotted the film festival's opening and closing ceremonies with the new president, Blaise Compaoré, orchestrator of Sankara's death and guilty of ending a great Pan-African utopia. We used those official occasions to gather around the murdered president's family and express our gratitude and solidarity with them. For more than a decade, my frustration grew as I saw Fespaco change from being a great meeting place for Pan-African cinema to an immense carnival of tourism, business and entertainment, diminishing the domain of film.

In 1999, for the festival's 30th anniversary, I decided to pick up the camera and tell the story of Fespaco's roots using rare archive materials. The hard work of Ousmane Sembène, Tahar Chériaa, Oumarou Ganda, Lionel Ngakane and many other pioneers brought into being this event, which over the years became an important occasion for reflecting on the birth, identity and resilient spirit of African cinema. Using the testimony of its founders and materials from the period, I tried to tell the story of my Ouagadougou and my Fespaco.

Mohamed Challouf

1969, la nascita del Fespaco 1969, The Birth of Fespaco

■ DCP. D.: 2'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Institut National de l'Audiovisuel

Montaggio realizzato da Catherine Ruelle e Jules Hidrot a partire dai materiali d'archivio fotografici e radiofonici dell'INA.

Montage by Catherine Ruelle and Jules Hidrot from INA stills and radio archive.

Fespaco 1979. Pillole di festival Snapshots from Fespaco 1979

■ DCP. D.: 10'. Col. Versione francese / French version ■ Da: Archivio privato Mohamed Challouf

Estratto dal materiale girato da Gaston Kaboré durante l'edizione 1979. Con interventi di Souleymane Cissé, Ousmane Sembène, Babakar Sine, Félix Samba N'Diaye e Noël Ebony.

Footage shot by Gaston Kaboré at the Fespaco 1979. With Souleymane Cissé, Ousmane Sembène, Babakar Sine, Félix Samba N'Diaye and Noël Ebony.

Interviste di Mohamed Challouf a Djibril Diop Mambéty nella sua casa di Dakar (1990) e al fratello Wasis Diop (2008) Interviews with Djibril Diop Mambéty in his home in Dakar (1990) and his brother Wasis Diop (2008) by Mohamed Challouf

■ DCP. D.: 13'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Archivio privato Mohamed Challouf

Intervista a Med Hondo, 1975 Interview with Med Hondo, 1975

■ DCP. D.: 4'. Col. Versione francese / French version ■ Da: Institut National de l'Audiovisuel

Intervista realizzata in occasione dell'uscita di *Les Bicots-nègres, vos voisins* per France 3/JT Montpellier.

Interview by France 3/JT Montpellier network after the French release of Les Bicots-nègres, vos voisins.



SOTTO I CIELI DI SEUL: L'EPOCA D'ORO DEL CINEMA SUDCOREANO

*Under the Skies of Seoul:
The Golden Age of South Korean Cinema*

Programma a cura di / Programme curated by **Cho Hyun Jin** e **Jung Minhwa**
in collaborazione / in collaboration with **Korean Film Archive**
con il contributo di / with the support of **Istituto Culturale Coreano in Italia**
Note di / Notes by **Cho Hyun Jin, Kim Jong-won, Kim Ki-ho, Jung Minhwa,**
Mark Morris, Park Sunyoung, Park Yuhee

La prima grande rassegna del Cinema Ritrovato dedicata al cinema sudcoreano presenta alcune opere fondamentali degli anni Sessanta, decennio in cui i primi autori coreani diedero vita a film enormemente popolari e al contempo artisticamente audaci.

Le ragioni della nascita di quest'epoca d'oro sono complesse. Progressi tecnologici come il colore o il formato widescreen rivestirono un ruolo importante, ma anche il contesto politico ebbe il suo peso. Tra la Rivoluzione d'aprile del 1960 e il colpo di stato militare del maggio 1961 la censura governativa si allentò sensibilmente. Le leggi sul cinema tentarono poi di rafforzare la produzione nazionale imponendo un limite rigido alle importazioni di titoli stranieri, determinando così un boom di film sudcoreani. Non solo il numero delle produzioni e l'affluenza nelle sale aumentarono notevolmente, ma ci fu anche una significativa diversificazione dei generi e vennero introdotte numerose tecniche cinematografiche innovative.

La rassegna si incentra su cinque registi tra i più prolifici dell'epoca. Iniziamo con Kim Ki-young, noto per il suo approccio estremamente originale al cinema indipendente. Per commemorarne il centenario della nascita presentiamo il suo film più famoso a livello internazionale, *Hanyeo* (La cameriera, 1960), insieme alla prima mondiale della versione restaurata del classico *Goryeojang* (1963). Entrambi i film riflettono l'instabilità politica dell'epoca attraverso personaggi profondamente allegorici e un preciso stile visivo. Primo film a colori in CinemaScope, *Seong Chun-hyang* (La storia di Chunhyang, 1961) di Shin Sang-ok segnò la nascita di un impero cinematografico – la Shin Films – destinato a segnare il cinema coreano per la restante parte del decennio, producendo oltre centocinquanta titoli. Il breve periodo di libertà creativa all'inizio degli anni Sessanta accompagnò l'uscita di un altro film esaltato dalla critica, *Obaltan* (La pallottola vagante, 1961) di Yu Hyun-mok, che descriveva le disperate condizioni di vita nel distretto di Haebangchon a Seul dopo la guerra di Corea. *Hyeolmaek* (Generazioni, 1963) di Kim Soo-yong – ambientato nel medesimo quartiere – impose un salto di qualità al nascente cinema realista coreano con la sua toccante descrizione delle vite degli abitanti. Nell'adattare un celebre racconto, *Angae* (Nebbia, 1967) utilizza un approccio radicalmente diverso e, insieme a *Hyuil* (Giorno libero, 1968, messo al bando e scomparso dalla circolazione fino al 2005) di Lee Man-hee, costituisce uno dei pochi film compiutamente modernisti dell'epoca. Se il decennio si aprì con l'ottimismo della Rivoluzione d'aprile, la seconda metà degli anni Sessanta portò con sé un senso di disperazione e di risentimento. Questi film colgono alla perfezione lo spirito di quell'epoca precaria.

La rassegna non sarebbe stata possibile senza il generoso sostegno del Korean Film Archive, che ci ha messo a disposizione le copie dei film ed eccellenti restauri.

Cho Hyun Jin e Jung Minhwa

Il Cinema Ritrovato's first major survey of South Korean cinema showcases key works from the 1960s, a decade in which the first Korean auteurs created films that were both hugely popular and cinematically daring.

The reasons behind the emergence of this golden age are complex. Whilst technological developments such as new colour and widescreen formats played their part, the wider political context is also important to consider. Between the April Revolution of 1960 and the military coup of May 1961, government-led censorship lessened considerably. Later, the Motion Picture Laws attempted to strengthen domestic film production through imposing a strict limit on the import of foreign films, resulting in a boom in national cinema. Not only were the sheer number of productions and the audience attendance figures impressive, but there was also an increase in the variety of new genres and the introduction of numerous innovative cinematic techniques.

*This programme centres around five of the most prolific directors of the era. We begin with Kim Ki-young, who was known for his fiercely inventive approach to independent filmmaking. To mark the centenary of his birth, we present his internationally best-known work *Hanyeo* (The Housemaid, 1960) alongside the world premiere of the newly restored classic *Goryeojang* (1963). Both films reflect the political instability of the time, employing acutely allegorical characters and distinct visual language. Shin Sang-ok's first colour CinemaScope film *Seong Chun-hyang* (The Story of Chunhyang, 1961) marked the beginning of a film empire – Shin Films – that would come to define Korean cinema for the remainder of the decade, producing over 150 titles. The brief period of creative freedom during the early 1960s was also witness to another critically lauded work, Yu Hyun-mok's *Obaltan* (Aimless Bullet, 1961), which captures the desperate living conditions of Seoul's Haebangchon neighbourhood following the Korean War. Kim Soo-yong's *Hyeolmaek* (Bloodline, 1963) – set in the same district – raised the bar for early realist filmmaking in Korea with its compassionate account of the residents' lives. *Angae* (Mist, 1967) applies a radically different approach in adapting a celebrated short story and is, alongside Lee Man-hee's *Hyuil* (A Day Off, 1968, banned and unseen until 2005), one of the few fully fledged modernist films to have emerged from the era. If the decade opened with the optimism of the April Revolution, the second half of the 1960s brought with it a feeling of despair and resentment. These films capture the mood of this volatile time.*

This programme wouldn't have been possible without the generous support of the Korean Film Archive, providing us with the film prints and fine restorations.

Cho Hyun Jin and Jung Minhwa

HANYEO

Corea del Sud, 1960

Regia: Kim Ki-young

[La cameriera] ■ T. int.: *The Housemaid*. Scen.: Kim Ki-young. F.: Kim Deok-jin. M.: Oh Young-keun. Scgf.: Park Seok-in. Mus.: Han Sang-ki. Int.: Kim Jin-kyu (Dong-sik), Ju Jeung-ryu (la moglie di Dong-sik), Lee Eun-sim (la cameriera), Um Aing-ran (Kyung hui), Ahn Sung-ki (Chang-sun). Prod.: Korean Munye Films Co., Ltd. ■ 35mm. D.: 110'. Bn. Versione coreana con sottotitoli inglesi / *Korean version with English subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato in 2K nel 2008 da Korean Film Archive con il sostegno di The Film Foundation's World Cinema Project presso il laboratorio HFR-Digital di Seul / *Restored in 2K in 2008 by Korean Film Archive with the support of The Film Foundation's World Cinema Project at the HFR-Digital Film Laboratory in Seoul*

Un insegnante di musica e la sua bella e diligente moglie vivono con i due figli in una casa a due piani di recente costruzione completa di pianoforte e televisore. Un giorno in questa atmosfera di 'felicità domestica' fa la sua comparsa una cameriera. L'economia familiare si regge su accorgimenti pratici e finanziari; mentre la moglie porta a casa i soldi con l'aiuto della sua macchina da cucire, la manodopera a basso costo rappresentata dalla cameriera permette alla famiglia di sbrigare i lavori domestici. A un certo punto però la cameriera seduce il marito, resta incinta e inizia a minacciare la famiglia. Mentre l'uomo è incapace di agire, la moglie prova a salvare le apparenze anziché proteggere gli altri membri della famiglia, ma la cameriera si fa sempre più esigente.

Hanyeo descrive le trasformazioni che investirono lo status sociale, il lavoro e i costumi durante la rapida modernizzazione della Corea postbellica, ed è a questo materiale che Kim Ki-young applica la sua spietata visione dell'umanità. *Hanyeo* è anche il primo film



Hanyeo

di Kim a evidenziare l'ossessione del regista per il femminile, interesse che approfondì ulteriormente in *Hwanyeo* (Donna di fuoco, 1971), *Chungnyeo* (La donna insetto, 1972) e *Hwanyeo '82* (Donna di fuoco '82, 1982). Tutte opere profondamente segnate dalla paura per le donne, che vengono rappresentate come mostri ma che tuttavia sono lasciate libere di agire, senza che la loro identità venga negata o alterata, ed è questo che conferisce al cinema di Kim la sua affascinante complessità. Da questa prospettiva, il personaggio della moglie con la sua natura dominante è problematico quanto quello della cameriera se confrontati con gli stereotipi dell'epoca. La moglie lotta contro l'amante del marito per difendere il suo sogno di una 'famiglia perfetta'; e a questo ideale è disposta a sacrificare sia il marito che i figli. La 'cameriera', nella sua valenza simbolica, servirà da modello per il cinema coreano d'autore del XXI secolo, riaffiorando in titoli come *Hanyeo* (*The Housemaid*, 2010) di Im Sangsoo e *Agassi* (*Mademoiselle*, 2016) di Park Chan-wook.

Park Yuhee

A lungo ritenuto perduto, il negativo originale di *Hanyeo* è stato ritrovato nel 1982 con due rulli mancanti (5 e 8). Lunghe ricerche hanno consentito di individuare, nel 1990, un'unica copia d'epoca, che nonostante le cattive condizioni e la presenza di sottotitoli inglesi, è stata utilizzata per completare il film. Il complesso processo di restauro ha richiesto l'utilizzo di uno speciale software per la rimozione dei sottotitoli e portato a un lungo lavoro di stabilizzazione, pulizia, attenuazione della grana e color grading.

A music teacher and his beautiful and diligent wife, together with their two children, live in a newly built two-storey house complete with piano and television set. One day a housemaid enters into this 'domestic bliss'. The household is maintained through both financial and practical means; whilst the wife brings money home with the help of her sewing machine, cheap labour, in the form of the housemaid, allows the family to keep on top of the household chores. However, when the housemaid seduces the husband and becomes pregnant, she begins to threaten the family. With the husband

paralysed by temptation, his wife endeavours to keep up appearances rather than protect the other family members. Yet still the housemaid demands more and more.

Hanyeo is a depiction of the shift in class status, work and habitus that took place during the rapid period of modernisation of post-war Korea, material to which Kim Ki-young applies his ruthless conceptualisation of humanity. Hanyeo is also the first of Kim's films to expose his obsession with femininity – a fascination that he further pursued through Hwanyeo (Woman of Fire, 1971), Chungnyeo (Insect Woman, 1972) and Hwanyeo '82 (Woman of Fire '82, 1982). In these works, the fear of women is deep-rooted: they are represented as monsters. However, these women become neither merely othered or appropriated, but rather sustain their agency, something that grants Kim's cinema its multi-faceted appeal. From this point of view, the dominant nature of the wife character is as problematic as the housemaid when contrasted with female stereotypes of the time. Like any other woman, she fights her husband's lover to hold onto her dream of an 'ideal family'; she is willing to sacrifice both her husband and even her children in the process. The 'housemaid' as a symbol has become a blueprint for 21st-century Korean auteur genre films, with the motif resurfacing in titles such as Im Sangsoo's Hanyeo (The Housemaid, 2010) and Park Chan-wook's Agassi (The Handmaiden, 2016).

Park Yuhee

Long considered lost, the original negative of Hanyeo was found in 1982 with two missing reels, 5 and 8. In 1990, extensive research led to the location of one original release print which, despite being highly damaged and presenting English subtitles was used to complete the film. The long and complex restoration process has involved the use of a special subtitle-removal software and included flicker and grain reduction, scratch and dust removal, color grading.

OBALTAN

Corea del Sud, 1961

Regia: Yu Hyun-mok

[La pallottola vagante] ■ T. int.: *Aimless Bullet*. Sog.: dal romanzo omonimo di Lee Beom-seon. Scen.: Lee Jong-gi, Lee I-ryeong. F.: Kim Hak-seong. M.: Kim Hee-su. Scgf.: Baek Nam-jun, Lee Su-jin. Mus.: Kim Seong-tae. Int.: Kim Jin-kyu (Cheol-ho), Choi Moo-ryung (Yeong-ho), Seo Ae-ja (Myeong-suk), Kim Hye-jeong (Miri), Noh Jae-sin (la madre di Cheol-ho), Moon Jung-suk (la moglie di Cheol-ho). Prod.: Daehan Films Corp. ■ DCP 2K. D.: 112'. Bn. Versione coreana con sottotitoli inglesi / Korean version with English subtitles ■ Da: Korean Film Archive ■ Restaurato in 2K nel 2015 da Korean Film Archive a partire da una copia 35mm e da un controtipo negativo / Restored in 2K in 2015 by Korean Film Archive from a 35mm print and a 35mm dupe negative

Obaltan è il titolo più emblematico di Yu Hyun-mok e un'opera fondamentale del cinema realista coreano. Il film coglie l'ansia collettiva della Corea postbellica attraverso le vicende dell'impiegato Cheol-ho, anima inquieta che a notte fonda si ritrova spesso a vagare per le strade di Seul, e della sua famiglia: la madre malata di mente, la sorella prostituta e il fratello rapinatore di banche. Il film è stato a lungo considerato un capolavoro maledetto: insuccesso commerciale all'uscita in sala, fu messo al bando dal governo militare e ottenne il meritato riconoscimento solo nel 1963, quando venne presentato al San Francisco International Film Festival. Il negativo originale è andato perduto e l'unica copia superstita è proprio quella proiettata al SFIFF. In patria tutti questi fattori determinarono la sua fama leggendaria di classico da riscoprire, ma il suo merito principale sta nella schietta analisi del decennio devastante che seguì la guerra di Corea, nella rappresentazione, fatta appropriandosi di tecniche cinematografiche occidentali, degli sconvolgimenti

economici e psicologici prodotti sulla società dall'evento più atroce della storia coreana moderna.

Obaltan non è semplicemente un film antimilitarista perché abbraccia l'esistenza umana in tutto il suo caotico splendore, mostrando come la dissoluzione dei rapporti umani rifletta un sistema sociopolitico che infligge sofferenze su larga scala. Cheol-ho e la sua famiglia sono intrappolati in una struttura sociale potente, inamovibile. L'immagine di Cheol-ho che canta tra sé e sé la popolare ballata *Sa-ui Chan-mi* (Preghiera della morte) rappresenta l'epitome dell'odio verso se stessi e dello scontro che hanno afflitto la società coreana dai tempi dell'occupazione giapponese e della sua cultura del dominio e dello sfruttamento.

Kim Ki-ho

Obaltan is Yu Hyun-mok's most exemplary work and a key work of Korean realist cinema. The film captures the collective anxiety of post-war Korea through clerk Cheol-ho and his family – his mentally ill mother, his sex-worker sister and his bank-robber brother. Cheol-ho is a tortured soul and often ends up wandering around the streets of Seoul late at night. The film has long been considered a cursed masterpiece. A commercial failure upon its initial release, it was soon banned by the military government, finally receiving its due recognition when presented at the San Francisco International Film Festival in 1963. Yet with the loss of the original film negative, the only remaining print was the English subtitled copy of the film screened at SFIFF. All of these factors helped the film to gain its legendary status in Korea as a classic awaiting rediscovery. The true value of this film, however, lies in its candid dissection of the devastating decade that followed the Korean War, re-appropriating filmic techniques developed in the West to show how the most atrocious event in Korea's modern history ravaged society both economically and psychologically.



Obaltan

Obaltan is not simply an anti-war film, rather it extends to the wider context of human existence in all its chaotic glory. The film shows how damaging human relationships reflect the socio-political system that inflicts suffering on a larger scale. Cheol-ho and his family are trapped in the prison of a powerful, unyielding social structure. We witness Cheol-ho singing the popular ballad Sa-ui Chanmi (Praise of Death) to himself and this epitomises the feeling of self-hatred and hopelessness that has been central to Korean society since the Japanese occupation instituted a culture of domination and exploitation.

Kim Ki-ho

SEONG CHUN-HYANG

Corea del Sud, 1961 Regia: Shin Sang-ok

[La storia di Chunhyang / The Story of Chunhyang] ■ Scen.: Lim Hee-jae. F.: Lee Hyung-pyo. M.: Kim Young-hee. Scgf.: Gang Seong-beom. Mus.: Jeong Yoon-joo. Int.: Choi Eun-hee (Seong Chun-hyang), Kim Jin-kyu (Lee Mong-ryong), Do Kum-bong (Hyang-dan), Heo Chang-kang

(Bang-ja), Lee Yea-chun (Byeon Hak-do), Han Eun-jin (Wolmae). Prod.: Shin Films Co., Ltd. ■ DCP 4K. D.: 144'. Col. Versione coreana con sottotitoli inglesi / Korean version with English subtitles ■ Da: Korean Film Archive ■ Restaurato in 4K nel 2018 da Korean Film Archive a partire dal negativo originale 35mm e da una copia 35mm / Restored in 4K in 2018 by Korean Film Archive from the 35mm original negative and a 35mm print

Basato su un famosissimo racconto popolare coreano, *Chunhyangjeon* (La storia di Chunhyang), il film narra l'amore tra la figlia di una cortigiana e il figlio di un nobile. Inizialmente rappresentata sotto forma di *pansori* (tradizionale spettacolo musicale coreano) nell'era Joseon, la storia è poi entrata nella letteratura popolare ed è stata adattata per lo schermo più di ogni altro racconto coreano. Ogni epoca e ogni progresso tecnologico hanno condotto alla produzione di una nuova versione cinematografica di *Chunhyangjeon*. Apparve la prima volta come film muto nel 1923, poi come primo *talkie* coreano nel 1935 e in seguito – in questo adattamento del

1961 di Shin Sang-ok – come primo film coreano a colori e in CinemaScope. Da allora c'è stata un'altra ventina di versioni, tra cui il *Chunhyangjeon* (Chunhyang) di Im Kwon-taek presentato al Festival di Cannes nel 2000.

Shin Sang-ok è uno dei registi più importanti dell'epoca d'oro del cinema coreano. *Seong Chun-hyang* batté tutti i record al botteghino e fu una delle tante collaborazioni con la moglie, l'attrice e diva Choi Eun-hee. Casualmente, anche un'altra coppia regista-attrice – Hong Seong-ki e Kim Ji-mi – girò un film tratto dalla stessa storia, più o meno nello stesso periodo. Fu però la versione di Shin e Choi a essere considerata quella definitiva. Il film fa un uso dinamico e creativo del formato widescreen, delle luci e della colonna sonora *pansori* accuratamente scelta per accompagnare le scene chiave; tutte queste tecniche, insieme a una trama ben strutturata, alle magnifiche prove degli interpreti e ai momenti comici ben congegnati che danno ritmo al film, fanno di *Seong Chun-hyang* una testimonianza della grandezza del cinema coreano degli anni Sessanta.

Park Sunyoung

Based on one of Korea's most cherished love stories, Chunhyangjeon (The Story of Chunhyang), this is about a courtesan's daughter and nobleman's son falling for each other. The tale was originally performed as a pansori (traditional Korean musical drama) during the Joseon era, later as popular literature and finally adapted to the screen more than any other story in Korea. Each era and each technological advancement in the cinema led to the production of a new Chunhyangjeon. It first appeared as a silent feature in 1923, then as Korea's first talkie in 1935, and later as Shin Sang-ok's 1961 adaptation, which was the first CinemaScope colour film in Korea. There have been some 20 other adaptations of the story since, including Im Kwon-taek's Chunhyangjeon presented at the Cannes Film Festival in 2000. Shin Sang-ok was one of the most prominent directors of the golden age of Korean cinema. Seong Chun-hyang broke all box office records at the time, and was one of many collaborations with his wife, the actress and star Choi Eun-hee. Coincidentally, another star director-actor couple, Hong Seong-ki and Kim Jimi, also produced a film based on the same story, at around the same time. However, Shin and Choi's film came to be seen as the definitive version. The film makes dynamic use of the widescreen format, inventive lighting, and the pansori soundtrack carefully selected for key scenes. These techniques combined with a well-structured plot, magnificent performances from the cast, and even well-timed moments of comic relief which lend a sense of rhythm, make Seong Chun-hyang a testament to the greatness of 1960s Korean cinema.

Park Sunyoung

GORYEOJANG

Corea del Sud, 1963

Regia: Kim Ki-young

■ Scen.: Kim Ki-young. F.: Kim Deok-jin.
M.: Kim Ki-young. Scgf.: Kim Hyeon-gyun,

Park Seok-in. Mus.: Han Sang-ki. Int.: Kim Jin-kyu (Gu-ryeong), Ju Jeung-ryu (la vedova), Kim Bo-ae (Gat-nan). Prod.: Korean Arts Film Co. ■ DCP 4K. D.: 87'. Bn. Versione coreana con sottotitoli inglesi / Korean version with English subtitles ■ Da: Korean Film Archive ■ Restaurato in 4K nel 2019 da Korean Film Archive a partire dal negativo originale 35mm / Restored in 4K in 2019 by Korean Film Archive from the 35mm original negative

Goryeojang è un termine usato per descrivere la mitica usanza di abbandonare i propri genitori sulle montagne quando invecchiano. Il film del 1963 di Kim Ki-young così intitolato è ambientato in un villaggio in preda a una carestia causata da una grave siccità, e osserva tutta una serie di personaggi e la loro lotta per la sopravvivenza. Lungo tutto il film Kim sonda i limiti di quello che è considerato accettabile dalla società quando i suoi membri sono sul punto di morire di fame. Laddove l'etica e la razionalità iniziano a incrinarsi, la gente si dedica a pratiche sciamaniche e soprannaturali.

Il personaggio centrale del film è Gu-ryeong (il Kim Jin-kyu di *Hanyeo*), rimasto invalido da bambino in seguito a un incidente, che subisce continui insulti e forme di ostracismo. Il pubblico di oggi assiste a queste situazioni con un senso di disagio, ma Kim non si sottrae davanti al lato grottesco e brutale della natura umana decidendo invece di accoglierlo col suo caratteristico umorismo nero. Malgrado il respiro epico, gran parte delle scene fu girata in teatro di posa, catturando l'atmosfera claustrofobica della vita del villaggio con le sue regole e le sue usanze. Sebbene *Goryeojang* ci appaia come una finestra su un passato lontano, il film funziona anche come allegoria del caos sociale. Nelle interviste Kim sottolineò che la riorganizzazione della società cui assistiamo nel finale è un riferimento indiretto alla Rivoluzione d'aprile del 1960. Per celebrare il centenario della nascita di Kim Ki-young, il Korean Film Archive ha restaurato il film per presen-

tarlo in anteprima mondiale al Cinema Ritrovato. Purtroppo, di due rulli – il terzo e il sesto – è rimasto soltanto il sonoro. È stata perciò usata la sceneggiatura originale per fornire una descrizione delle scene mancanti. Malgrado tale incompletezza, *Goryeojang* si colloca accanto a *Hanyeo* come perfetto esempio del cinema audace e singolare di Kim Ki-young, guidato da un desiderio quasi chirurgico di scavare sotto la pelle dell'umanità per mettere a nudo la verità sottostante.

Cho Hyun Jin

Goryeojang is a term used to describe the mythical custom of abandoning one's parents in the mountains once they reach old age. Kim Ki-young's 1963 film of the same name is set in a famine ravaged village that practices this custom; the film explores a variety of characters and their struggle for survival. Throughout the film Kim scrutinises the limits of what is deemed acceptable by society when its members are perched on the edge of starvation. Where established ethical and rational practices begin to break down, people turn to the shamanistic and supernatural.

The central character of the film is Gu-ryeong (Hanyeo's Kim Jin-kyu). Permanently injured as the result of a childhood accident, he endures ceaseless insults and ostracism. This makes for uncomfortable viewing for a contemporary audience, yet Kim does not shy away from the brutal and grotesque side of human nature, but rather embraces it with typical black humour. Despite the epic scale, most scenes were shot on set, capturing the claustrophobic atmosphere of village life with its strict rules and customs. Although Goryeojang appears to us as a window into a remote past, the film also works as an allegory for societal turmoil. In interviews, Kim has pointed out how the eventual restructuring of society that we witness at the end of the film refers obliquely to the April Revolution of 1960.

In celebration of the centenary of Kim Ki-young's birth, the Korean Film Ar-

chive has restored the film for its world premiere at Il Cinema Ritrovato. Unfortunately, for two of the reels – the third and sixth – only the sound survives. However, the original screenplay has been utilised to provide a textual description of the missing scenes. Despite its regrettable incompleteness, Goryeojang stands alongside Hanyeo as a prime example of Kim Ki-young's unique and bold filmmaking, driven by an almost anatomical desire to get under the skin of humanity and expose the truth beneath.

Cho Hyun Jin

HYEOLMAEK

Corea del Sud, 1963

Regia: Kim Soo-yong

[Generazioni] ■ T. int.: *Bloodline*. Sog.: dalla pièce omonima di Kim Yeong-su. Scen.: Lim Hee-jae. F.: Chun Jo-myeong. M.: Yu Jae-won. Scgf.: Park Seok-in. Mus.: Jeong Yoon-joo. Int.: Kim Seung-ho (Kim Deok-sam), Shin Seong-il (Geo-buk), Um Aing-ran (Bok-sun), Hwang Jung-seun (madre di Bok-sun), Kim Ji-mee (Ok-hui), Choi Nam-Hyun (padre di Bok-sun), Shin Young-kyun (il vicino), Choi Moo-ryong (suo fratello). Prod.: Hanyang Film Corporation ■ DCP. D.: 83'. Bn. Versione coreana con sottotitoli inglesi / *Korean version with English subtitles* ■ Da: Korean Film Archive ■ Restaurato in 2K nel 2011 da Korean Film Archive a partire da una copia distribuzione 35mm / *Restored in 2K in 2011 by Korean Film Archive from a 35mm release print*

Primo film realista di Kim Soo-yong, nonostante fosse il suo ventesimo dall'esordio come regista commerciale avvenuto cinque anni prima, *Hyeolmaek* inaugura una serie di opere che descrivono le vite indigenti delle classi inferiori, come *Jeo Haneul-edo Seulpum-i* (Dolore in Paradiso, 1965), *Sagyeokjang-ui Aideul* (Bambini al poligono, 1967), *Sanbul* (Montagna in fiamme, 1977) e *Dosi-lo Gan Cheonyeo* (La ragazza che andò in città, 1981).

Hyeolmaek si svolge in una Corea divisa, nel distretto di Haebangchon (Villaggio della Liberazione) di Seul, dove vivono gli sfollati provenienti dalla Corea del Nord. Il film segue le vicende di un vedovo povero (Kim Seung-ho), che tira a campare lavorando come agente immobiliare, e di suo figlio (Shin Seong-il), che se le inventa tutte per guadagnare qualche soldo in più. Il vicino di casa è un padre di famiglia (Shin Young-kyun) che con il suo misero lavoro di spazzino, appena sufficiente a sopravvivere, deve provvedere al sostentamento della moglie malata, dell'anziana madre e della figlia disabile. Suo fratello minore (Choi Moo-ryong), un idealista, si è intanto innamorato di una *yanggongju* (una 'principessa occidentale', cioè una prostituta che lavora prevalentemente con soldati stranieri, interpretata da Kim Ji-mee).

Kim offre una rappresentazione realistica delle difficoltà affrontate dagli abitanti della baraccopoli, ma il film illustra queste esistenze precarie non da un punto di vista ideologico bensì in una prospettiva umanista. La sensibilità registica di Kim Soo-yong si manifesta in molti modi. Ciascun personaggio ha un ruolo e una personalità distinti e non mancano interessanti momenti teatrali; in particolare, la silhouette della finestra della casa in cui vive la coppia di anziani, messa in scena sulle note di una malinconica ballata, e il corteo funebre nella seconda metà del film, ripreso utilizzando abilmente piani-sequenza e primi piani. Inoltre Kim adotta un atteggiamento nettamente antierico, evitando di concentrarsi troppo su un solo personaggio. Il cast comprende molti degli attori più emblematici degli anni Sessanta.

Kim Jong-won

Hyeolmaek was Kim Soo-yong's first realist film, even though it was his 20th feature in the five years since his debut as a commercial director. It paved the way for his later realistic works reflecting the

impoverished lives of Korea's lower classes, films such as *Jeo Haneul-edo Seulpum-i* (Sorrow Even Up in Heaven, 1965), *Sanbul* (Burning Mountain, 1977), *Sagyeokjang-ui Aideul* (Children in the Firing Range, 1967) and *Dosi-lo Gan Cheonyeo* (The Maiden Who Went to the City, 1981).

Hyeolmaek is set in a divided Korea and unfolds in Haebangchon (Liberation Village) in Seoul, where many of those displaced from North Korea have settled. The film follows an indigent widower (Kim Seung-ho) who gets by working as a housing agent, and his son (Shin Seong-il), who uses every trick in the book to earn some extra cash. Living next to them is the breadwinner of a family of four (Shin Young-kyun), who, though his job as a litter picker barely gives him enough to live on, must support his ailing wife, elderly mother and disabled daughter. His younger brother (Choi Moo-ryong), meanwhile, is an idealist who has fallen in love with a *yanggongju* (a 'western princess' – a female sex worker who primarily serves foreign soldiers, played by Kim Ji-mi). Kim provides a realistic representation of the struggles faced by the people living in this poor shanty town, yet the film doesn't paint the lives of these workers from an ideological standpoint, but rather from a humanist perspective. Kim Soo-yong's directorial sensibility makes itself felt in many different ways. Each character has a distinct role and personality, while there are also intriguingly theatrical moments: in particular, the silhouette created by the window of the old couple's house set against a sad ballad, and the funeral parade in the latter half of the film which makes noteworthy use of long takes and close-up shots. Furthermore, Kim employs a strongly anti-heroic approach, refraining from relying too much on any one particular character. The cast includes many of the 1960s' most emblematic actors.

Kim Jong-won



Hyeolmaek

ANGAE

Corea del Sud, 1967

Regia: Kim Soo-yong

[Nebbia] ■ T. int.: *Mist*. Sog.: dal racconto *Diario di un viaggio a Mujin* (1964) di Kim Seung-ok. Scen.: Kim Seung-ok. F.: Jang Seok-jun. M.: Yu Jae-won. Scgf.: Park Seok-in. Mus.: Choi Hyeong-rae. Int.: Shin Seong-il (Yoon Gi-jun), Yoon Jeong-hee (Hah In-suk), Kim Chung-chul (Mr. Park), Lee Nak-hoon (Cho Han-su), Lee Bin-hwa (moglie di Gi-jun). Prod.: Taechang Heungeop Co. ■ DCP. D.: 79'. Bn. Versione coreana con sottotitoli inglesi / *Korean version with English subtitles* ■ Da: Korean Film Archive ■ Restaurato in 2K nel 2011 da Korean Film Archive a partire dal negativo originale 35mm / *Restored in 2K in 2011 by Korean Film Archive from the 35mm original negative*

Tra il 1958 e il 1999 Kim Soo-yong diresse un numero strabiliante di film, più di cento. Fu particolarmente attivo negli anni Sessanta, girando diversi lungometraggi all'anno e cimentandosi in una grande varietà di generi e di stili, dalla commedia al melodramma. Tuttavia ancora oggi è ricordato soprat-

tutto come pioniere del film *mun-ye*, cioè tratto da opere letterarie. Molti dei titoli più celebri di Kim, come *Angae*, *Gaetmaeul* (Il villaggio sul mare, 1965), *Yujeong* (Affetto, 1966) e *Sanbul*, sono adattamenti di romanzi. Valorizzando al massimo storie già dotate di una solida struttura, Kim riuscì a creare film che conservavano un senso di completezza narrativa e che ottennero successo critico e commerciale. Tuttavia l'importanza di Kim nella storia del cinema coreano non è dovuta solo alla sua fama di regista mainstream, ma anche alla sua capacità di dar forma a uno stile personale che intreccia modernismo cinematografico e una sensibilità e un senso di identità straordinari.

Angae è tratto dal celebre racconto di Kim Seung-ok *Mujin-gihaeng* (*Diario di un viaggio a Mujin*) ed è il primo film in cui Kim fa proprio il linguaggio del cinema moderno. La trama è semplice: Gi-jun, che deve alla moglie il successo professionale come direttore generale di una compagnia farmaceutica, si reca in visita a Mujin, il suo paese natale. Attraverso l'uso di flashback, voce fuori campo e punti di vista discordanti, il film ritrae l'ambivalenza

dei sentimenti e l'identità scissa di Gi-jun, lacerato tra un passato di renitente alla leva e uno sterile presente borghese. Il vuoto interiore e il pessimismo di Gi-jun si fonde con l'atmosfera della cittadina. Quello che in apparenza è un normale villaggio si trasforma nel corso del film, trascendendo il contesto geografico coreano e giungendo a simboleggiare il disordine e la devastazione della società moderna.

Jung Minhwa

Between 1958 and 1999 Kim Soo-yong directed an astonishing number of over 100 films. He was at his most active during the 1960s, directing several features per year, covering a diverse range of genres and styles, from comedy to melodrama. However, he is still most often referred to as the godfather of mun-ye (literature-based) film. Many of Kim's most acclaimed works, such as Angae, Gaetmaeul (The Seashore Village, 1965), Yujeong (Affection, 1966) and Sanbul (Burning Mountain, 1967), are adaptations of novels. By using stories that already possessed a solid narrative structure, Kim was able to create works that retained a feeling of narrative



Angae

completeness, resulting in both critical and commercial success. However, Kim's significance within the history of Korean cinema arose not only from his reputation as a popular mainstream director, but also from his ability to craft his own individual style, reflecting a unique sensitivity and sense of identity carefully woven into the fabric of his modernist filmmaking.

Angae is adapted from Kim Seung-ok's much celebrated short story *Mujin-gihaeng* (Record of a Journey to Mujin) and is the first work in which Kim wholeheartedly employed the language of modernist cinema. The storyline is simple: Gi-jun, who owes his successful position as managing director of a pharmaceutical company to his wife, pays a visit to his hometown of Mujin. Using flashbacks, voiceover and clashes of different perspectives, the film depicts Gi-jun's feelings of ambivalence and his fractured identity, split between his past as a draft evader and his sterile middle-class present. Gi-jun's inner void and pessimism coalesces with the peculiar mood of his hometown. What appears as an ordinary village becomes transformed through the film, transcending its geographical

setting in Korea and symbolising the disorder and disruption symptomatic of modern society.

Jung Minhwa

HYUIL

Corea del Sud, 1968

Regia: Lee Man-hee

[Giorno libero] ■ T. int.: *A Day Off*. Scen.: Baek Gyeol. F.: Lee Seok-gi. M.: Hyeon Dong-chun. Scgf.: Jeong Su-gwan. Mus.: Jeon Jeong-geun. Int.: Shin Seong-il (Huh Wook), Jeon Ji-youn (Ji-youn), Kim Seong-ok (Ok-man), Kim Sun-cheol (Gyu-je). Prod.: Daehan Association Film Co. ■ DCP. D.: 74'. Bn. Versione coreana con sottotitoli inglesi / Korean version with English subtitles ■ Da: Korean Film Archive ■ Restaurato in 2K nel 2017 da Korean Film Archive a partire dal negativo originale 35mm / Restored in 2K in 2017 by Korean Film Archive from the original 35mm picture negative

Seul. Inverno. Domenica. Un giovane dall'aria poco raccomandabile, una ragazza incinta e un pacchetto di si-

garette. Da questa materia prima Lee Man-hee, il regista coreano più inventivo e visivamente originale degli anni Sessanta e Settanta, trae un piccolo capolavoro in bianco e nero.

In una carriera durata quindici anni Lee ha esplorato molti generi: il thriller, lo psicodramma hitchcockiano (*Ma-ui Gyedan*, La scala del diavolo, 1964), perfino il *kimchi* western (*Soe-saseul-eul Kkeuneola*, Spezza la catena, 1971). L'ultimo film, *Sampo-ganeun Gil* (Una strada per Sampo, 1975), fu completato sul letto di morte. Era il suo personale omaggio a *La strada*, e con esso Lee Man-hee inventò praticamente da solo il road movie sudcoreano. In *Hyuil* coniuga la lezione del neorealismo italiano a una personalissima visione tragica del melodramma già messa in luce in film quali *Manchu* (Autunno inoltrato, 1966, da molto tempo perduto) e *Gwiro* (Ritorno a casa, 1967).

La nostra giovane coppia s'incontra nei ventosi parchi pubblici di Namsan, la grande collina a sud della capitale. Sotto, a Myeongdong, ci sono caffè che i due non possono permettersi di frequentare, cliniche in cui abortire e



Hyuil

bar in cui smarrirsi nella propria anima. Sul quartiere si erge la torre della cattedrale di Myeongdong, indifferente alle piccole vite dei personaggi che incontriamo. Nel 1968 il film, con la sua visione troppo realistica della vita nella capitale, indignò la censura. Furono chieste delle modifiche. Lee e colleghi rischiarono molto rifiutandole. Così il titolo non fu nemmeno incluso nella sua filmografia ufficiale e scomparve dalla circolazione fino alla fortunata riscoperta nel 2005 ad opera del Korean Film Archive.

Huh Wook, l'imbroglione, è interpretato dal più celebre attore coreano, Shin Seong-il. *Hyuil* fu uno dei circa cinquanta film che girò nel 1968 – e questo spiega forse l'aria assonnata di Huh/Shin. All'epoca Shin era così impegnato che ci vollero due doppiatori per rimpiazzarlo: non aveva tempo per il paziente lavoro in sala di doppiaggio. *Hyuil* è stato presentato nel 2017 nell'ambito di una grande retrospettiva ospitata dal Korean Film Archive e dal Busan International Film Festival.

Mark Morris

Seoul. Winter. Sunday. One fairly dodgy young man, one pregnant young woman, and a pack of cigarettes. From this raw material Lee Man-hee, the most imaginative and visually inventive director of Korea's 1960s and 70s, made a small black-and-white masterpiece.

In his 15-year career Lee explored many genres: the crime thriller, Hitchcockian psychodrama (Ma-ui Gyedan, The Devil's Stairway, 1964), even the kimchi western Soesaseul-eul Kkeuneola (Break Up the Chain, 1971). His last film, Sampo-ganeun Gil (The Road to Sampo, 1975), was completed as he lay dying. It was his homage to La strada and with it Lee Man-hee almost single-handedly invented the South Korean road movie. In Hyuil he was able to blend lessons learned from Italian neo-realism with his particular tragic vision of melodrama, one displayed eloquently in earlier films such as Manchu (Full Autumn, 1966 but long lost) and Gwi-ro (Homebound, 1967).

Our young couple meet in wind-blown parks up on Namsan, the great hill south of the city. Down below in Myeongdong neighbourhood, you can find cafes – which they can't afford to enter – clinics,

where you can get an abortion, and bars, where you can get lost inside your own soul. Over the neighbourhood looms the spire of Myeongdong Cathedral, indifferent to the little lives of the characters we meet. Back in 1968 the government censors hated the film and its too-realistic vision of life in the nation's capital. They demanded changes; Lee and colleagues risked their necks by refusing. So the film was not even listed on his official filmography and shelved until its lucky rediscovery by the Korean Film Archive in 2005.

Huh Wook, the grifter, is played by Korea's most famous male star, Shin Seong-il. Hyuil was only one of some 50 films he made in 1968 – no wonder Huh/Shin looks short of sleep. So busy was Shin in this era that it took two doppiatori to cover for him. For him there was no time for the patient work of the dubbing studio. Hyuil featured in a major 2017 retrospective co-hosted by the Korean Film Archive and Busan International Film Festival.

Mark Morris





IL PARADISO DEI CINEFILI

The Cinephiles' Heaven



RITROVATI E RESTAURATI

Recovered and Restored

Programma a cura di / Programme curated by **Gian Luca Farinelli**

**"IL LIBRO VISIVO CHE TUTTI COMPRENDONO".
DUE FRAMMENTI DELLA FILMS MISSIONI DON BOSCO
"THE VISUAL BOOK THAT EVERYONE UNDERSTANDS":
TWO FRAGMENTS OF FILMS MISSIONI DON BOSCO**

POPOLI E CIVILTÀ INDIANE
La misteriosa terra di fastosi
imperi e di superstizioni
stravaganti

Italia, 1928

■ Prod.: Films Missioni Don Bosco ■ DCP.
D.: 9' (incompleto). Bn e Col. Versione
italiana / *Italian version* ■ Da: Museo
Nazionale del Cinema di Torino e CSC -
Archivio del Cinema di impresa (CIAN)
■ Restaurato in 4K nel 2019 da Museo
Nazionale del Cinema, Torino e CIAN
presso il laboratorio di CIAN a partire
da un nitrato positivo conservato presso
Museo Nazionale del Cinema, Torino. Un
controtipo negativo di conservazione
è stato stampato presso il laboratorio
L'Immagine Ritrovata / *Restored in 4K
in 2019 by Museo Nazionale del Cinema,
Torino and CIAN at CIAN laboratory from
a nitrate positive preserved by Museo
Nazionale del Cinema, Torino. A storage
dupe negative was made at L'Immagine
Ritrovata laboratory*

Il termine 'esotico' indica tutto ciò che viene da lontano, da paesi remoti. Per estensione poi, il termine assume l'accezione di stravagante, essendo spesso considerato tale tutto ciò che deriva da terre lontane. In Italia, ma anche in altre parti d'Europa, la rappresentazione esotica di un altrove distante irrompe nella quotidianità di fine Ottocento diffondendosi poi nel cinema.

Popoli e civiltà indiane, prodotto dall'Ufficio Films Missioni Don Bosco, va in questa direzione, alternando paesaggi, momenti di vita quotidiana, danze propiziatricie, divinità e rituali religiosi diffusi in alcune regioni dell'India, a didascalie che mal celano l'immagine che l'Occidente aveva di quei luoghi. Al di là di questo, il film



Terre magellaniche

rimane un documento antropologico importante, fondamentale per comprendere le politiche cinematografiche dei salesiani, che nel 1928 potevano vantare una quindicina di titoli capaci di raccontare le molteplici attività missionarie della congregazione in tutto il mondo, dall'India alla Terra del Fuoco.

Elena Testa

The term 'exotic' indicates everything that comes from far away or from remote countries. By extension, the term carries the connotation of extravagance since all that comes from distant lands is often considered exactly that. In Italy, as well as in other parts of Europe, the exotic representation of a distant elsewhere erupted into everyday life in the late 19th century, eventually permeating cinema.

Popoli e civiltà indiane, produced by the Ufficio Films Missioni Don Bosco,

takes its cue from this perspective, alternating landscapes, moments of daily life, propitiatory dances, divinities and religious rituals common throughout some regions of India, with intertitles that hardly conceal the Western view of those places. Aside from this, the film is an important anthropological document as well as a crucial work for understanding Salesian film strategy. In fact, in 1928, the Salesians owned roughly 15 films illustrating the congregation's missionary activities around the world: from India to Tierra del Fuego.

Elena Testa

TERRE MAGELLANICHE
[Terra del Fuoco]

Italia, 1928 [?]

Regia: Alberto Maria De Agostini

■ Prod.: Films Missioni Don Bosco ■ DCP, D.: 11' (incompleto). Bn e Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Museo Nazionale del Cinema di Torino e CSC - Archivio del Cinema di impresa (CIAN) ■ Restaurato in 4K nel 2019 da Museo Nazionale del Cinema, Torino e CIAN presso il laboratorio di CIAN a partire da un nitrato positivo conservato presso Museo Nazionale del Cinema, Torino. Un controtipo negativo di conservazione è stato stampato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 4K in 2019 by Museo Nazionale del Cinema, Torino and CIAN at CIAN laboratory from a nitrate positive preserved by Museo Nazionale del Cinema, Torino. A storage dupe negative was made at L'Immagine Ritrovata laboratory

Terra del Fuoco, anni Venti del Novecento. Un ragazzo indigeno guarda in macchina accarezzando un cucciolo di guanaco. Pa-cek, lo 'stregone' della tribù, inscena palesemente divertito le pratiche di guarigione di cui è esperto. Gli uomini della comunità mostrano la loro abilità con l'arco. Sono immagini di vita quotidiana della comunità Ona

(Selk'nam), una popolazione fueghiana nativa americana, oggi estinta e già all'epoca decimata dalla violenza dei conquistatori e dalle epidemie. È forte il contrasto con la seconda parte, in cui ci vengono mostrati gli indios nelle missioni salesiane, in un'ottica che vorrebbe celebrarne la 'civilizzazione': le donne ai filatoi, col capo coperto da fazzoletti e lo sguardo triste; gli uomini impegnati nei lavori di disboscamento o nella gestione di immensi greggi di pecore.

I filmati di De Agostini, figura carismatica di missionario ma anche esploratore, naturalista e fotografo, sono stati soggetti a diverse riedizioni. La copia qui presentata, purtroppo in stato di decadimento, potrebbe essere un frammento di *Terra del Fuoco*, segnalato nel bollettino della Films Missioni Don Bosco 1928-29. Molte delle riprese sono presenti anche nel più noto *Terre magellaniche* (1933).

Stella Dagna

Tierra del Fuego, 1920s. A native boy looks in the camera while petting a chulengo. Pa-cek, the 'shaman' of the tribe,

performs with clear amusement the healing practices he has perfected. The men of the community demonstrate their archery skills. These are images of daily life in the Ona community (Selk'nam), an indigenous population of Tierra del Fuego, today extinct and at the time of the film already decimated by the violence of conquerors and disease. There is a strong contrast with the second part showing the Native Americans in the Salesian missions, celebrating their 'civilisation': women at spinning wheels, with their heads covered with handkerchiefs and a sad look in their eyes; men engaged in deforestation or in managing immense flocks of sheep.

The films by De Agostini, a charismatic missionary but also an explorer, naturalist and photographer, have been re-issued many times. Unfortunately in a state of decay, the print presented here could be a fragment of Terra del Fuoco, listed in the 1928-29 bulletin of the Films Missioni Don Bosco. Many of the shots can also be seen in the more well-known Terre Magellaniche (1933).

Stella Dagna

FILM DI GRANDE FORMATO DALLA MUTOSCOPE & BIOGRAPH COMPANY 1897-1902 WIDE-GAUGE FILMS FROM THE MUTOSCOPE & BIOGRAPH COMPANY 1897-1902

La Biograph fu una compagnia molto importante nei primi anni del cinema. Il suo straordinario punto di forza era la qualità delle immagini, nitide e stabili, grazie al grande formato 68mm, alla cinepresa motorizzata e all'elevata frequenza di fotogrammi. La Biograph garantì la fornitura di pellicole a sale dedicate, fondando una compagnia a Londra e poi in altre città europee. W.K.L. Dickson, ingegnere britannico, nel 1897 fece ritorno in Inghilterra dopo una lunga carriera negli Stati Uniti proprio per stabilire questi contatti ma, nonostante la sua formazione tecnica, non si concentrò tanto sulle attrezzature quanto sulla fornitura di

contenuti per il grande schermo e per lo speciale dispositivo Mutoscope. La sua sala d'elezione fu il londinese Palace Theatre of Varieties, dove fino al 1902 l'American Biograph, come fu sempre conosciuta, mostrò in esclusiva i suoi film ad alta definizione. Essi erano caratterizzati da un respiro internazionale, con un particolare interesse per le celebrità, le famiglie reali e la gente di spettacolo, i viaggi, le manifestazioni sportive e le eccellenze nel campo industriale e militare. Nel 1898, durante un tour in Europa, Dickson filmò papa Leone XIII in Italia. L'anno successivo andò in Sudafrica per documentare la Guerra boera.

Una collezione di pellicole 68mm Biograph fu acquisita dal BFI - National Archive nel 1969 dalla vedova del dottor Rolf S. Schultze, ex curatore del Kodak Museum di Harrow. Altri titoli Biograph erano stati rinvenuti nella sede di un quotidiano all'Aia nel 1948 e sono oggi conservati presso EYE Filmmuseum.

Un primo progetto di restauro condotto negli anni Novanta dagli archivi olandesi presso il laboratorio Haghefilm ha trasferito i film 68mm su pellicola 35mm. Nel 2018 il BFI - National Archive, in collaborazione con EYE e Haghefilm, ha intrapreso il restauro digitale dei film Biograph. Date le dimensioni delle copie nitrato e le loro caratteristiche fisiche, in

particolare la mancanza di perforazioni per il trascinamento, il banco ottico verticale si è rivelato il metodo migliore per catturare ogni singolo fotogramma con la macchina da presa digitale a 8K.

Bryony Dixon

The Biograph group of companies was a remarkable venture in the formative years of moving pictures. Its unique selling point was the quality of its sharp and steady images provided by the large 68mm format, motorised camera and high frame rate. Biograph set up a company in London and from there, other European cities so guaranteeing the supply of films to its premiere venues in each of the countries. W.K.L. Dickson, one of the Company's founders, travelled back to England in 1897 after his long career in the US to establish these links but despite being an engineer focused very much on the supply of content, rather than hardware, for the big screen and for its individual viewer, the Mutoscope. The chosen venue for the American Biograph, as it was always known, was London's Palace Theatre of Varieties where it had an exclusive residency till 1902 for its premiere product. Dickson's films were characterised by an international outlook with an interest in celebrity, royalty and entertainers, travel, sporting fixtures and industrial and military demonstrations. A European tour took Dickson to Italy in 1898 to film Pope Leo XIII and in 1899 to South Africa to report directly from the Boer war. A collection of 68mm Biograph films was acquired by the BFI - National Archive in 1969 from the widow of Dr Rolf S. Schultze, formerly curator of the Kodak Museum in Harrow. Another cache of Biographs were discovered in the offices of a newspaper in the Hague in 1948 and is now held at the EYE Filmmuseum. A first restoration project in the 1990s led by the Dutch archive at Haghefilm lab transferred the 68mm films onto 35mm. In 2018, BFI - National Archive, again in collaboration with Eye Filmmuseum and Haghefilm, undertook the digital restoration of the BFI's Biograph films and a selection of British made titles held at



Rudge-Whitworth – Britain's Best Bicycle

EYE. The size of the nitrate copies and their lack of transportation perforations, made rostrum shooting the best method of image capture of each individual frame by a digital camera at 8K.

Bryony Dixon

■ DCP da un positivo nitrato 68mm / DCP
from a 68mm nitrate print

The 68mm Ritrovato Time Travel The 68mm Ritrovato Time Travel

Conway Castle - Panoramic View of Conway on the L.&N.W. Railway

Gran Bretagna, 1898

■ D.: 2'13" ■ Da: BFI - National Archive \$
Colorato a mano / Hand coloured

Irish Mail - L. & N.W. Railway - Taking up Water at Full Speed

Gran Bretagna, 1898

■ D.: 1'30" ■ Da: BFI - National Archive /
EYE Filmmuseum

Panoramic View of the Vegetable Market at Venice

Gran Bretagna, 1898

■ D.: 33" ■ Da: BFI - National Archive

Neapolitan Dance at the Ancient Forum of Pompeii

Gran Bretagna, 1898

■ D.: 30" ■ Da: BFI - National Archive

Georgetown Loop

USA, 1901

■ D.: 2'14" ■ Da: BFI - National Archive

L'Inghilterra quando Chaplin aveva dieci anni England when Chaplin was ten

Launch of the Oceania

Gran Bretagna, 1899

■ D.: 1'20" ■ Da: BFI - National Archive, EYE
Filmmuseum

The Wonderful Mutoscope

Gran Bretagna, 1900

■ D.: 27" ■ Da: BFI - National Archive, EYE
Filmmuseum



Afternoon Tea in the Garden at Clarence House



He and She



Panoramic View of the Vegetable Market at Venice

The American Biograph in Circus O. Carré

Gran Bretagna, 1898

■ D.: 28" ■ Da: BFI - National Archive

Iron Foundry Workers

Gran Bretagna, 1900

■ D.: 1'30" ■ Da: BFI - National Archive

Tram Journey through Southampton

Gran Bretagna, 1900

■ D.: 1'20" ■ Da: BFI - National Archive

He and She

Gran Bretagna, 1898

■ D.: 18" ■ Da: BFI - National Archive

Rudge-Whitworth - Britain's Best Bicycle

Gran Bretagna, 1901-1902

■ D.: 33" ■ Da: BFI - National Archive

The Lane on Sunday

Gran Bretagna, 1899

■ D.: 30" ■ Da: BFI - National Archive

Charge of the Carabineers, Aldershot

Gran Bretagna, 1898

■ D.: 18" ■ Da: BFI - National Archive

Afternoon Tea in the Garden at Clarence House

Gran Bretagna, 1897

■ D.: 18" ■ Da: BFI - National Archive

Agoust Family of Jugglers

Gran Bretagna, 1898

■ D.: 30" ■ Da: BFI - National Archive, EYE Filmmuseum

L'Inghilterra in attesa *England Expects*

Charge of the Carabineers, Aldershot

Gran Bretagna, 1898

■ D.: 18" ■ Da: BFI - National Archive

Battleship Odin Firing All Her Guns

Gran Bretagna, 1900

■ Da: BFI - National Archive

Four Warships in Rough Seas

Gran Bretagna, 1900

■ Da: BFI - National Archive

Warships at Sunset

Gran Bretagna, 1900

■ Da: BFI - National Archive

SÅNGEN OM DEN ELDRÖDA BLOMMAN

Svezia, 1919 Regia: Mauritz Stiller

■ T. it.: *Il canto del fiore rosso*. T. int.: *Song of the Scarlet Flower*. Sog.: dal romanzo *Laulu tulipunaيسةsta kukasta* (1905) di Johannes Linnankoski. Scen.: Mauritz Stiller, Harald B. Harald. F.: Ragnar Westfelt, Henrik Jaenzon. M.: Tom Bret. Scgf.: Axel Esbensen. Mus.: Armas Järnefelt. Int.: Lars Hanson (Olof Koskela), Greta Almroth (Annikki), Lillebil Christensen (Elli), Louise Fahlman (madre di Olof), Axel Hultman (padre di Olof), Edith Erastoff (Kyllikki), Hjalmar Peters (padre di Kyllikki), John Ekman (capo zatteriere). Prod.: AB Svenska Filmindustri ■ DCP. D.: 101'. Imbibito e virato / *Tinted and toned*. Didascalie svedesi con sottotitoli inglesi / *Swedish intertitles with English subtitles* ■ Da: Svenska Filminstitut ■ Digitalizzato nel 2017 da Svenska Filminstitut a partire da un controtipo negativo 35mm in bianco e nero e un positivo nitrato imbibito e virato / *Digitized in 2017 by Svenska Filminstitut from a 35mm b/w dupe negative and a tinted and toned positive nitrate*

Il film è tratto dal romanzo dello scrittore finlandese Johannes Linnankoski sul figlio di contadini Olof (Lars Hanson) che, dopo essere stato cacciato di casa, trova lavoro come zatteriere ma non riesce dimenticare la ragazza della fattoria vicina. Fu girato nell'estate del 1918 sul fiume Faxälven nel Nord della Svezia e nei teatri di posa della Svenska Biografteatern fuori Stoccolma. Quello di Stiller resta probabilmente il migliore tra gli adattamenti cinematografici del romanzo (gli altri furono diretti da Branner nel 1934, da Tulio nel 1938 e da Molander nel 1956). *Sången om den eldröda blomman* ha tutte le caratteristiche dei film girati nei cosiddetti anni d'oro del muto svedese: è tratto da una famosa fonte letteraria, è una produzione a grosso budget e sfrutta gli esterni per comunicare l'interazione tra uomo e natura. L'atmosfera del film è pervasa dalla natura, come nella scena iniziale del-



la danza che rende liricamente la luce notturna delle notti d'estate. E la spettacolare scena in cui Olof scende le acque tumultuose di un fiume su un tronco d'albero è diventata emblematica del cinema svedese di quel periodo. Nel ruolo dello spensierato Olof che infine trova dentro di sé la pace, Lars Hanson offre una delle sue migliori interpretazioni; non da ultimo nelle scene in cui, disilluso, visita i bar e i bordelli della città. Il dialogo con la sua immagine nello specchio di un bar è per regia e recitazione uno dei momenti salienti del film.

Si tratta dell'unico muto svedese per il quale esiste una partitura originale, scritta da Armas Järnefelt (1869-1958), il più importante e amato compositore finlandese dopo Sibelius. Järnefelt diresse personalmente l'orchestra durante l'anteprima al cinema Röda Kvarn di Stoccolma, nell'aprile 1919. In occasione del centenario del film e dei 150 anni dalla nascita di Järnefelt, *Sången om den eldröda blomman* può essere ammirato in una versione restaurata che comprende una colonna sonora con la musica originale eseguita dall'orchestra sinfonica di Gävle diretta da Jaakko Kuusisto, che ha anche riorchestrato la partitura per un'orchestra completa.

Jon Wengström

The film is based on the novel by Finnish writer Johannes Linnankoski about a farmer's son Olof (Lars Hanson) who after being expelled from home works as a log driver but cannot get the daughter from the neighbouring farm out of his mind. The film was shot in the summer of 1918 by the river Faxälven in northern Sweden and in the studios of AB Svenska Biografteatern outside Stockholm. Stiller's version arguably remains the best of the four adaptations made for the screen (the others were directed by Branner in 1934, Tulio in 1938 and Molander in 1956).

Sången om den eldröda blomman has all the trademarks of the films made during the era of Swedish silent cinema

often referred to as the Golden Age: it is based on a famous literary source, it was a big-budget production and makes use of outdoor settings to convey the interaction between man and nature. The film's atmosphere is infused by nature, as in the dance sequence in the beginning, with its lyrical rendering of the nocturnal light of the summer nights. The spectacular scene when Olof rides down a wild river on a log of wood has become emblematic of the Swedish films of the period. As the carefree Olof who finally finds peace within himself, Lars Hanson gives one of the best performances of his career; not least in the scenes where a disillusioned Olof visits bars and brothels in the city. The dialogue with his image in the mirror of a bar is one of the highlights of staging and acting in the film.

Sången om den eldröda blomman is the only Swedish silent film for which an original score exists, written by Armas Järnefelt (1869-1958), the most important and beloved Finnish composer after Sibelius. Järnefelt conducted the orchestra himself at the opening at the Röda Kvarn theatre in Stockholm in April 1919. In this centennial year of the film, and 150 years after Järnefelt's birth, Sången om den eldröda blomman can be seen in a restored version, which includes a soundtrack of the original music, performed by the Gävle Symphony Orchestra, conducted by Jaakko Kuusisto, who also re-orchestrated the score for a full orchestra.

Jon Wengström

CREAKING STAIRS

USA, 1919 Regia: Rupert Julian

Vedi pag. / See p. 46

HERR ARNES PENGAR

Svezia, 1919 Regia: Mauritz Stiller

Vedi pag. / See p. 38

ROSALIND AT REDGATE

USA, 1919 Regia: Ruth Stonehouse

Vedi pag. / See p. 47

TÖTET NICHT MEHR!

Germania, 1919 Regia: Lupu Pick

Vedi pag. / See p. 43

SATANAS

Germania, 1919-1920

Regia: Friedrich Wilhelm Murnau

■ T. it.: *Satana*. T. int. *Satan*. Scen.: Robert Wiene. F.: Karl Freund. Scgf.: Ernst Stern. Int.: Conrad Veidt (Hermit / Satanas), Fritz Kortner (Amenhotep), Sadjah Gezza (Nouri), Ernst Hofmann (Jorab), Margit Barnay (Phahi), Else Berna (Lucrezia Borgia), Kurt Ehrle (Gennaro), Jaro Fürth (Rustinghella), Ernst Stahl-Nachbaur (Alfonso d'Este), Martin Wolfgang (Hans). Prod.: Viktoria Film Co.

1. Frammento da / *Fragment from* Filmoteca Española ■ 35mm. L.: 40 m (l. orig.: 1996 m). D.: 2' a 18 f/s. Col. Didascalie spagnole / *Spanish intertitles* ■ Restaurato da Filmoteca de Zaragoza in collaborazione con Filmoteca Española presso il laboratorio Iskra a partire da un frammento originale del nitrato 35mm conservato presso Filmoteca de Zaragoza / *Restored by Filmoteca de Zaragoza in collaboration with Filmoteca Española at Iskra laboratory from a original fragment of the 35mm nitrate print preserved at Filmoteca de Zaragoza*

2. Frammento da / *Fragment from* National Film Archive Japan (Komiya Collection) ■ 35mm. L.: 42 m. D.: 2' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Restaurato nel 1991 da National Film Archive of Japan con il contributo di Kinoshita Group presso il laboratorio Ikueisha, Inc. a partire da una copia nitrato imbibita / *Restored in 1991 by National Film Archive of Japan with funding provided by Kinoshita Group at Ikuisha, Inc. laboratory from a tinted nitrate print*

Di *Satanas*, il secondo film diretto da F.W. Murnau, si sono conservati solo due brevi frammenti; uno di essi è stato trovato in Giappone alla fine degli anni Ottanta, l'altro in Spagna nel 1996 da Vittorio Martinelli. Entrambi appartengono al primo episodio, ambientato nell'antico Egitto, di un'opera che in origine di episodi ne contava tre. Il frammento giapponese è stato scoperto nella collezione Komiya, dove ho aperto una scatola di pellicola che recava il titolo giapponese di *Ihr großes Geheimnis* di Joe May. Conteneva un piccolo rotolo di pellicola in nitrato sprovvisto di coda di avviamento. Quando sono apparse le immagini ho subito riconosciuto Conrad Veidt: dunque non si trattava del film di Joe May ma di un dramma egiziano di grande impatto. Sì, era proprio il film perduto di Murnau. Ha continuato a scorrere per tre o quattro minuti e poi le immagini sullo schermo della Steenbeck sono passate a *Ihr großes Geheimnis*. Komiya usò il frammento di *Satanas* come coda di avviamento per il film di Joe May? Non lo sappiamo. In ogni caso, il frammento riscoperto di *Satanas* è una vera gemma della collezione Komiya. L'atmosfera è sinistra, con primissimi piani e l'attore che fissa la macchina da presa. Nel suo libro su Murnau, Lotte Eisner fornisce un riassunto preciso del film e dei suoi tre episodi, *Il tiranno*, *Il principe* (ispirato al dramma in prosa *Lucrezia Borgia* di Victor Hugo) e *Il conquistatore* (ambientato durante la rivoluzione di febbraio del 1917). Eisner cita *Intolerance* come possibile influenza, ma *Satana – Il dramma dell'umanità* di Luigi Maggi (Italia, 1912), un film in quattro episodi ambientati in diverse epoche, sembra essere una fonte d'ispirazione molto più plausibile.

Hiroshi Komatsu

Of Satan, the second film directed by F.W. Murnau, only two short fragments have survived; one was found in Japan

in the late 80s, the other in Spain, in 1996 by Vittorio Martinelli. Both are from the first episode, set in ancient Egypt, of this work divided into three episodes. The Japanese fragment was discovered in the Komiya collection when I opened a can bearing the Japanese title of Joe May's Ihr großes Geheimnis (Your Big Secret). It contained a small roll of nitrate film without any lead. When the image appeared I recognised Conrad Veidt at once. This was not the Joe May film but a different, very impressive Egyptian drama. Yes, it was Murnau's lost film. It ran for three or four minutes, and then the images on the Steenbeck screen switched to Ihr großes Geheimnis. Did Mr Komiya use the Satan fragment as a lead for the Joe May film? We do not know. In any case, the rediscovered fragment of Satan is a gem of the Komiya collection.

The atmosphere is eerie, with extreme close-ups and the actor gazing directly into the camera.

In her book on Murnau, Lotte Eisner gives a precise synopsis of the film and its three episodes, The Tyrant, The Prince (after Lucrezia Borgia by Victor Hugo) and The Dictator (set during the revolution of February 1917). Eisner mentions Intolerance as a possible influence, but Satana – Il dramma dell'umanità by Luigi Maggi (Italy 1912), a film in four episodes set in different epochs, seems much more likely as a source of inspiration.

Hiroshi Komatsu

POUR DON CARLOS

Francia, 1921

Regia: Musidora, Jacques Lasseyne

Vedi pag. / See p. 82

SOLEIL ET OMBRE

Francia, 1922

Regia: Musidora, Jacques Lasseyne

Vedi pag. / See p. 83

SYLVESTER

Germania, 1923 Regia: Lupu Pick

■ T. it.: *La notte di San Silvestro*. T. alt.: *Sylvester – Tragödie einer Nacht*. Scen.: Carl Mayer. F.: Karl Hasselmann, Guido Seeber. M.: Luise Heilborn-Körbitz. Scgf.: Klaus Richter. Mus.: Klaus Pringsheim. Int.: Edith Posca (la donna), Eugen Klöpfer (l'uomo), Frida Richard (madre), Karl Harbacher, Julius E. Herrmann, Rudolf Blümner. Prod.: Lupu Pick per Rex-Film AG ■ 35mm. D.: 59'. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Deutsche Kinemathek per concessione di National Film Archive of Japan (Komiya Collection) ■ Restaurato nel 2003 da National Film Archive of Japan presso il laboratorio Imagica a partire da una copia nitrato / *Restored in 2003 by National Film Archive of Japan at Imagica laboratory from a nitrate print*

All'uscita dalla proiezione di *Sylvester*, a Pordenone nel 1992, Enno Patalas era incantato da questo *Kammerspielfilm* degli anni di Weimar, un capolavoro creduto perduto e da poco ritrovato in Giappone, nella collezione Komiya. All'unisono elogiavamo la qualità vellutata della copia, e ben presto Patalas cominciò a valutare la possibilità di acquisirne una per il München Filmmuseum. In onore di Enno, scomparso nell'autunno del 2018, il Cinema Ritrovato presenta la stessa copia di *Sylvester* che lui allora vide, ammirò e desiderò con tutta la sua passione di storico e di archivista.

Mariann Lewinsky

Invitammo Enno Patalas a Bologna nel 1986, per la prima edizione del Cinema Ritrovato. Per me fu uno choc. Dirigevo un piccolo archivio municipale, molto simile per statuto e dimensioni a quello che allora era la Cineteca di Bologna, e faceva un lavoro straordinario che noi non avevamo nemmeno immaginato. Ricostruiva la storia del suo paese, ricostruendo i film di Lubitsch, Murnau, Lang. L'incontro con Enno fu una folgorazione e fu la mia vera università. Se decidemmo di



Sylvester

creare un laboratorio di restauro a Bologna fu perché Vittorio Boarini, Nicola Mazzanti e io scoprimmo, grazie a Enno Patalas, il valore e il senso profondo del restauro cinematografico.

Gian Luca Farinelli

Sylvester – Tragödie einer Nacht è la quarta collaborazione di Lupu Pick e Carl Mayer dopo *Der Dummkopf* (1920), *Scherben* (1921) e *Grausige Nächte* (1921), e per Mayer è il terzo *Kammerspielfilm* dopo *Scherben* e *Hintertreppe*. Mayer scrisse anche il soggetto originale per la sceneggiatura di *Die Straße* (*La strada*, 1923), diretto da Karl Grune quasi nello stesso periodo. *Sylvester* è, in un certo senso,

uno sviluppo di *Die Straße* laddove la descrizione della strada è simbolicamente soggetta alla rappresentazione del tumulto interiore del protagonista. Entrambi i film rimandano in questo all'importanza del tema della strada nei film della *Neue Sachlichkeit* (Nuova Oggettività).

Nel *Kammerspielfilm* le piccole cose della vita quotidiana che i film normali non trattano sono osservate come attraverso un microscopio: le variazioni psicologiche diventano importanti, e sono rappresentate non per mezzo delle didascalie ma attraverso i mutamenti anche minimi delle espressioni facciali. Queste sperimentazioni danno vita a un dramma forte, intenso, ati-

pico. La macchina da presa non assiste solo a una tragedia familiare durante la notte di San Silvestro, ma entra dentro le cose e mostra infine il mondo stesso come ambiente, ciò che Lotte Eisner chiamò "Umwelt". Nell'animismo che percorre tutto il film, le cose e il mondo sono visti come oggetti viventi. Il protagonista muore ma in questo mondo vivente nasce una nuova vita.

Hiroshi Komatsu

At the Pordenone Silent Film Festival in 1992 Enno Patalas was left spellbound by the screening of Sylvester, this masterpiece of a Weimar Kammerspielfilm believed lost and then recently rediscovered in Japan,

in the Komiya Collection. In unison we praised the velvet-like texture of the print, and soon Enno started to ponder the possibility or impossibility of acquiring a print for the Filmmuseum München. In honour of Enno, who passed away in autumn 2018, *Il Cinema Ritrovato* screens the print of *Sylvester* he saw then, and admired and desired with all his historian's and archivist's passion.

Mariann Lewinsky

We invited Enno Patalas to Bologna in 1986 for the first edition of *Il Cinema Ritrovato*. It was a shock for me. He managed a small municipal archive, which was very similar in terms of organisation and size to Cineteca di Bologna at that time, and he was doing extraordinary work that we hadn't even imagined. He was reconstructing the history of his country by reassembling the films of Lubitsch, Murnau and Lang. Meeting Enno was a revelation, and it was my true education. The reason that we decided to create a restoration lab in Bologna, was because Vittorio Boarini, Nicola Mazzanti and I had discovered the value and deeper meaning of film restoration thanks to Enno Patalas.

Gian Luca Farinelli

Sylvester – Tragödie einer Nacht is the fourth collaborative work of Lupu Pick and Carl Mayer following *Der Dummkopf* (The Blockhead, 1920), *Scherben* (Shattered, 1921) and *Grausige Nächte* (Nights of Terror, 1921). And for Mayer, it is the third Kammerspielfilm after *Scherben* and *Hintertreppe*. Mayer also wrote the original idea for the script of *Die Straße* (The Street, 1923), which was directed by Karl Grune around the same time. *Sylvester* is, in a sense, a work developed from *Die Straße*; here the street becomes a landscape on which the protagonist's inner feelings are projected. The expression of the street seen in these two films would further link to the importance of the street in the films of Neue Sachlichkeit. In the Kammerspielfilm, the tiny things in daily life that most films do not depict

are observed as seen through a microscope, and the psychological movements of the people become important, represented not through the intertitles but through the subtle changes and movements of the actors' expressions. A strong, intensive and quite different drama is born via these experiments. The camera not only witnesses the tragedy of a family over the course of one night in *Sylvester*, but also finally shows the world itself as a living environment – Lotte Eisner called it "Umwelt". The objects and the landscape are shown almost as living objects. This is the animism that runs throughout this work. The protagonist dies but in this living world a new life is born.

Hiroshi Komatsu

PARIS QUI DORT

Francia 1924 Regia: René Clair

■ T. it.: *Parigi che dorme*. T. int.: *Paris Asleep*. T. alt.: *Le Rayon de la mort*. Sog., Scen.: René Clair. F.: Maurice Desfassiaux. M.: René Clair. Scgf.: André Foy. Mus.: Jean Wiener. Int.: Henri Rollan (Albert), Madeleine Rodrigue (Hesta), Albert Préjean (l'aviatore), Marcel Vallée (il ladro), Charles Martinelli (il professor X), Myla Seller (la nipote del professor X), Louis Pré Fils (il detective), Antoine Stacquet (l'industriale miliardario). Prod.: Henri Diamant-Berger per Les Films Diamant ■ DCP. D.: 59'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ■ Restaurato in 4K nel 2018 da Fondation Jérôme Seydoux-Pathé presso il laboratorio L'Image Ritrovata a partire da una copia nitrato imbibita conservata presso BFI - National Archive grazie al contributo di CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée / Restored in 4K in 2018 by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé at L'Image Ritrovata laboratory from a tinted nitrate print preserved BFI - National Archive with funding provided by CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

Il guardiano della Torre Eiffel si sveglia mentre Parigi, per la follia di uno scienziato, si è immobilizzata. La città diventa allora il parco giochi della sua fantasia e di quella dei suoi festosi compagni sfuggiti al 'raggio diabolico'. Opera insieme irriverente ed elegante, piena di spirito e di poetica allegria, *Paris qui dort* porta un vento di libertà. Con questo primo film René Clair osa, per citare le sue parole, "riportare il cinema alle sue origini per liberarlo da tutta la falsa arte che lo soffoca". Il film è girato in economia di mezzi durante l'estate del 1924. Una copia lavoro viene presentata alla stampa a novembre, ma l'uscita del film tarda perché il cineasta è impegnato con *Entr'acte*. Nel primo montaggio si vedono ancora circolere alcuni passanti. Un'altra versione, in cui tutto appare immobile, sarà distribuita in Inghilterra nel gennaio del 1925, poco prima dell'uscita del film a Parigi.

Stéphanie Salmon

Il primo film di René Clair è una fantasia comica che sintetizza buona parte della prassi dell'avanguardia narrativa dell'epoca. [...] Il suo carattere grezzo attestava il desiderio del regista di resuscitare la "tradizione prebellica, vale a dire la tradizione delle commiche francesi" e delle *féeries* di Méliès. Anche se con i registi dell'avanguardia narrativa condivideva l'attrazione per la 'macchina cinematografica', Clair disapprovava ciò che considerava il loro eccessivo estetismo e orientò il dispositivo verso fini diversi. In *Paris qui dort*, quindi, il film d'avanguardia narrativa è messo esplicitamente al servizio di una fantasia divertente e di una visione sociale brillante e satirica. [...] Come alcuni suoi predecessori, *Paris qui dort* si inventa una mescolanza di reale e fittizio, di realtà e fantasia. L'insieme è però dissimile dagli esiti di L'Herbier, Epstein e Dulac. E non comporta affatto la complessità delle figure retoriche o delle relazioni sintattiche che caratterizzano la produzione di quest'ultimi. Il film di Clair è composto in gran parte da



Paris qui dort

riprese documentaristiche di Parigi, dei suoi famosi monumenti, dei suoi abitanti, dei veicoli che percorrono le sue strade. [...] Riproducendo quel primo momento in cui le fotografie si animarono e 'presero vita', *Paris qui dort* recupera la magia del cinema con una semplicità che ricorda *Sherlock Jr.* (1924) di Buster Keaton. [...] Nonostante tutte le sue *longueurs* e i suoi difetti di esecuzione, il film di Clair offre la visione originalissima di un altro, meraviglioso mondo.

Richard Abel, *French Cinema. The First Wave 1915-1929*, Princeton University Press 1984

The security guard at the Eiffel Tower wakes up as a scientist, in his madness, brings the city of Paris to a stop. The streets become a fantastical playground wherein he and a happy band of comrades who have escaped the effects of the 'Devilish Ray' can come out to play. Paris qui dort is a cheeky and elegant, witty and bumptiously poetic film that breathes the spirit of freedom. It was René Clair's first work, designed, as he put it, "to bring cinema back to its roots and rid it of all that stifling artistic fakery".

It was shot on a low budget in the summer of 1924. A work print was given a press screening in November, but René Clair's

concurrent commitment to Entr'acte delayed its release. The first cut included shots with a few passersby. But a later version, in which the action is frozen, was distributed in England in January 1925, shortly before it came out in France.

Stéphanie Salmon

René Clair's first film is a comic fantasy that synthesises much of the then current narrative avant-garde film practice. [...] Its roughness testified to his desire to revive "the prewar tradition, that is, the tradition of the French comic shorts" and of Méliès's féeries. Although he shared the narrative avant-garde filmmakers' fascination with the 'cinematographic machine', Clair disapproved of what he believed to be their excessive aestheticism and redirected the apparatus toward different ends. In Paris qui dort, consequently, the narrative avant-garde film practice is placed explicitly in the service of an amusing fantasy and a wittily satirical vision of society. [...] Like some of its predecessors, Paris qui dort concocts a mixture of the real and the unreal, of reality and fantasy. Its combination of the two, however, is quite unlike that of films by L'Herbier, Epstein, or Dulac. And it involves nothing like the complexity of rhetorical figuring or syntactical relations that characterise their work. Much of Clair's film is documentary footage of Paris – of its famous monuments, of the inhabitants and vehicles traveling its streets. [...] In reproducing that first moment when photographs 'came to life', Paris qui dort recovers the magic of the cinema with a simplicity that reminds one of Buster Keaton's Sherlock Jr. (1924). [...] For all of its longueurs and flaws of execution, Clair's film offers a truly fresh vision of another, marvellous world.

Richard Abel, *French Cinema. The First Wave 1915-1929*, Princeton University Press 1984



Order na aresht

ORDER NA ARESHT

URSS, 1926 Regia: Heorhii Tasin

■ T. int.: *Arrest Warrant*. Scen.: Solomon Lazurin. F.: Albert Kyun. Scgf.: Volodimir Balljuzek. Int.: Vira Vareckaja (Nadja), Chajri Ėmir-Zade (Serhii Kargal'skij), Nikolai Kutuzov (Valeriy), Nikolaj Panov, Alik Litoveckij. Prod.: VUFKU ■ DCP. D.: 84'. Bn. Didascalie russe con sottotitoli inglesi / *Russian intertitles with English subtitles* ■ Da: Dovzenkho Centre

L'Armata Rossa lascia la città. Il presidente del Comitato rivoluzionario Serhii Kargal'skij chiede alla moglie Nadja di restare e le affida un pacchetto contenente documenti segreti. Non appena l'Armata Bianca entra in città, i soldati perquisiscono l'appartamento di Nadja. I documenti non vengono scoperti ma Nadja viene arrestata. Un ufficiale del controspionaggio 'bianco' la interroga a lungo nel quartier generale. Nadja decide di non dire nulla e fa del suo meglio per non rivelare l'ubicazione del pacchetto malgrado i ricatti e le minacce a

figlio e marito e perfino al suo equilibrio mentale.

Inspirato alla drammatica vita del rivoluzionario anti-imperialista Egor Sozonov, *Order na aresht* è il primo film ucraino-sovietico a trattare il tema del tradizionale silenzio femminile nella cultura patriarcale. Nadja viene torturata, ma grazie alla sua capacità di tacere riesce a resistere al mondo razionale degli uomini e della guerra.

Order na aresht è uno dei primi film di successo prodotti dalla VUFKU, l'Amministrazione ucraina per la foto-cinematografia fondata nel 1922 come moderno monopolio di stato che controllava la produzione, la distribuzione e la proiezione dei film in Ucraina. La VUFKU operò con successo sul mercato internazionale, vendendo i propri film in Francia, Germania, Regno Unito, Stati Uniti e Canada e firmando contratti con Kodak, Pathé, Agfa, Artkino. Inoltre la VUFKU riuscì a creare una piattaforma culturale multidisciplinare e a coinvolgere molti artisti e intellettuali progressisti (l'operatore tedesco Josef Rona, il poeta

russo Vladimir Majakovskij, lo scultore costruttivista Ivan Kavalieridze, il fotografo Danilo Demuc'kij, il regista teatrale Les Kurbas, l'artista Aleksandr Dovženko e i fratelli Kaufman).

Order na aresht fu girato da Heorhii Tasin (capo dello studio cinematografico di Odessa, grande ammiratore dell'espressionismo tedesco e regista del primo film sovietico sui territori orientali, *Alim*, sulla vita e le peripezie dei Tatars della Crimea) in collaborazione con il direttore della fotografia tedesco Albert Kyun e del celebre attore teatrale Chajri Ėmir-Zade.

Anche se contiene elementi di intrattenimento – trama spionistica, torture psicologiche e romanticismo dei comitati rivoluzionari – *Order na aresht* è anche una riflessione sull'emancipazione delle donne e sul loro ruolo nei processi storici e sociali delle guerre civili. L'interrogatorio di Nadja Kargal'ska si trasforma inoltre in una versione sovietica del processo di *La passione di Giovanna d'Arco* che Carl Th. Dreyer girerà due anni dopo il film di Tasin.

Stas Menzelevsky

The Red Army leaves the city. Chairman of the Revolutionary Committee Serhii Kargal'skij asks his wife Nadja to stay and hide a secret package with documents. As soon as the White Army enters the city, they come to search Nadja's apartment. Even though they do not find the package, Nadja is arrested. A White Army counterintelligence officer holds a lengthy interrogation with her in their headquarters. Nadja resolves to say nothing and does her best not to reveal the location of the package despite the blackmail and threats to her son, her husband and even her sanity.

Inspired by a dramatic life story of an anti-imperialist revolutionary Egor Sozonov, Order na aresht is the first Soviet Ukrainian film that thematises the traditional silence of the woman in patriarchal culture. Nadja is forced to speak yet thanks to her ability to keep silent, she manages to resist the rational world of men and war.

Order na aresht is one of the first successful films made by All-Ukrainian Photo-Cinema administration (VUFKU), which was established in 1922 as a modern state monopoly that controlled film production, distribution and exhibition in Ukraine. VUFKU successfully operated on the international market, selling its films to France, Germany, UK, USA and Canada, signing contracts with Kodak, Pathé, Agfa, Artkino. Moreover, VUFKU managed to create an inter-disciplinary cultural platform and engage many progressive Kulturt-rägers of that time (German cameraman Josef Rona, Russian poet Vladimir Majakovskij, constructivist sculptor Ivan Kavaleridze, photographer Danilo Demuc'kij, theatrical director Les Kurbas, artist Aleksandr Dovženko and the Kaufman brothers).

Order na aresht was made by Heorhii Tasin (the head of the Odessa Film Studio, a big admirer of German expressionism and the director of the first Soviet 'eastern' Alim about the life and struggle of Crimean Tatars) in collaboration with German DOP Albert Kyun and famous Crimean theatrical actor Chajri Emir-Zade.

As a result, despite its narrative thrills of cloak-and-dagger transformations, psychological torture and the romance of revolutionary committees, Order na aresht is also a reflection on the emancipation of women and their role in the historical and social processes of civil wars. Moreover, the interrogation of Nadja Kargal'ska turns into a Soviet foreshadowing of the trial from The Passion of Joan of Arc, which Carl Th. Dreyer would make two years after Tasin's film.

Stas Menzelevskyi

THE CIRCUS

USA, 1928 Regia: Charles Chaplin

T. it.: Il circo. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. M.: Charles Chaplin; Scgf.: Charles D. Hall. Int.: Charles Chaplin (il vagabondo), Merna Kennedy

(cavallerizza), Allan Garcia (padrone del circo), Harry Crocker (Rex, acrobata), Henry Bergman (vecchio clown), Stanley J. 'Tiny' Sandford (attrezzista capo), George Davis (mago), Betty Morrissey (donna fantasma), John Rand (assistente trovarobe, clown), Steve Murphy (ladro). Prod.: Charles Chaplin ■ DCP. D.: 71'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / English intertitles with Italian subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato in 4K a partire da un controtipo negativo full-frame di seconda generazione preservato da Roy Export Company S.A.S. I titoli di testa sono stati ricostruiti utilizzando lo stesso elemento per l'immagine e la colonna di un secondo controtipo negativo, conformemente all'ultima versione licenziata da Chaplin per la riedizione del 1968. Lavorazioni eseguite nel 2019 presso il laboratorio L'Immagine ritrovata con il contributo di Academy of Motion Pictures Arts and Sciences / Restored in 4K from a second generation full frame dupe negative preserved by Roy Export Company S.A.S. The opening credit was reconstructed using the same element for the image and a second dupe negative for the soundtrack. Restoration works were carried out at L'Immagine Ritrovata laboratory with additional funding provided by Academy of Motion Pictures Arts and Sciences

Non sappiamo se Chaplin avesse mai visto sullo schermo gli strabilianti numeri degli acrobati Krémo, immortalati per cinquantacinque secondi da un operatore Lumière nel 1899. Certo è che *The Circus* guarda dritto al cinema delle origini, oltre a iscriversi naturalmente in una lunga tradizione di genere che da sempre trae ispirazione dalla secolare arte circense. Dai melodrammi danesi degli anni Dieci come *The Flying Circus* (1912) di Alfred Lind, o *The Clown* (1917) del maestro A.W. Sandberg, alle opere coeve come i capolavori di Sjöström e Browning – *He Who Gets Slapped* (*L'uomo che prende gli schiaffi*, 1924) e *The Unknown* (*Lo sconosciuto*, 1927) con un gigantesco Lon Chaney, o il vertiginoso

Variété di André Dupont (1925). *The Circus* è anche, come osserva Peter von Bagh, “un impressionante lavoro onirico, in cui ricordi dell'infanzia e del palcoscenico trovano nuova espressione”. Ma non è tutto: *The Circus* è un vero e proprio ‘autoritratto d'artista’ a cui Chaplin consegna il primo capitolo di una riflessione sulle dinamiche alla base della creazione e sui meccanismi della risata, che completerà quasi venticinque anni dopo, con *Luci della ribalta*.

“Il clown è colui che viene da un altro luogo” scrive Jean Starobinski, “il signore di un passaggio misterioso, il contrabbandiere che supera le frontiere proibite: e allora riusciamo a capire perché al circo e sul palcoscenico si sia da sempre attribuita tanta importanza alla sua entrata”. L'entrata di Charlot sul palcoscenico del circo, e il successo travolgente decretatogli dal pubblico che lo crede un clown, è solo all'apparenza una variazione sul tema ricorrente dello scambio di persona (Charlot scambiato per un conte, un milionario, il leader di un gruppo di operai manifestanti...). Qui sembra suggerire che la comicità sia involontaria e inconsapevole, che sia impossibile apprenderla, e quindi l'origine della risata rimanga un fatto misterioso, e comunque non privo di sofferenza.

Premonitrice delle infinite calamità personali, tecniche e atmosferiche che intralciarono Chaplin durante le riprese, l'indimenticabile scena del funambolo assediato dalle scimmie (oltre trecento ciak), rimane una delle più geniali metafore dell'esistenza umana viste al cinema.

“C'è solo un posto dove il fenomeno, l'eccesso e l'estremo esistono senza volgarità – disse Federico Fellini –, nel circo equestre. Per me, resta il massimo del divertimento popolare. In questo mondo favoloso di colori, movimento ed emozione riscopriamo l'eterno vagabondo da cui Chaplin prese in prestito la sua faccia. Per metà angelo, per metà demonio, il vagabondo possiede

la saggezza del filosofo, la vitalità del gatto, l'inopportuna grazia del sonnambulo”.

Cecilia Cenciarelli

Eric James iniziò a lavorare alla partitura il 30 ottobre 1967, pagato 100 sterline a settimana più altre 20 per tutti i sabati e le domeniche che si fossero resi necessari. Il lavoro con Chaplin durò nove settimane, più le sessioni di registrazione, per un totale di 2800 dollari e 17 centesimi. Come arrangiatore e direttore fu nuovamente chiamato Lambert Williamson.

Mentre la compilation di brani del 1928 accentuava l'umorismo, la nuova colonna sonora prende una piega decisamente più sentimentale. Chaplin spezza la tradizionale sequenza dei titoli di testa anticipando le immagini in cui Merna dondola in alto sul trapezio. Ad accompagnarla c'è una canzone dal titolo appropriato, *Swing High, Little Girl* [...].

Chaplin sostituisce il melodramma dei *Pagliacci*, presente tra i brani del 1928, con una nuova composizione, *Incidental Music*, il cui tema trascinante accompagna i numeri sulla pista.

Con la sua allegra energia, il tema diventa la musica diegetica del circo stesso, come se ci fosse una banda che suona fuori campo sotto il tendone. Di solito il tema accompagna le esibizioni degli acrobati, i numeri di magia del prof. Bosco, Merna e la chiromante e Charlie equilibrista. Ma di tanto in tanto il Fa maggiore può essere interpretato in chiave ironica, come quando il tema, che probabilmente fa parte della musica sentita sotto il tendone, contrasta la crudeltà del padrone del circo nei confronti di Merna. [...]

Il delicato *Tight-Rope Waltz* per Rex sottolinea la sua elegante agilità sul filo. L'escursione sul filo di Charlie è accompagnata da una resa *umpapà* dell'*Incidental Music* al ritmo di tre quarti. Lo struggente valzer per mandolino del tema *Dreaming* sottolinea la sequenza in cui Charlie sogna di prendere a calci Rex (che era accom-



The Circus © Roy Export S.A.S.

pagnata da *Vesti la giubba* dei *Pagliacci* nella compilation del 1928), anche se Chaplin trovava “eccessivo” il crescendo degli assoli di mandolino. Il matrimonio di Merna e Rex deve più di qualcosa all'Ouverture del *Tannhäuser* di Wagner (e un po' forse anche a *Pomp and Circumstance* di Elgar nella linea melodica). *Blue Skies* di Irving Berlin concludeva la versione del 1928 con Charlot che resta solo quando il circo se ne va.

Per la nuova colonna sonora Chaplin compose un nuovo tema, adeguatamente intitolato *Sadness*, nel quale la fanfara del circo è ora vista come qualcosa di diabolico, con terzine di ottoni in minore. Gli archi gravi singhiozzano mentre i fiati e i violini, i sassofoni e infine l'orchestra al completo sciolgono il cuore. Secondo Chaplin il finale aveva “una tromba leggermente eccessiva”.

Jim Lochner, *The Music of Charlie Chaplin*, McFarland, Jefferson 2018

We do not know if Chaplin ever saw a screening of the Krémo acrobats and

their amazing routines, immortalised for 55 seconds by a Lumière cameraman in 1899. What is certain is that The Circus was directly influenced by early film as well as being part of a long genre tradition that draws inspiration from the age-old art of the circus: from Danish melodramas of the 1910s such as Alfred Lind's The Flying Circus (1912) or A.W. Sandberg's The Clown (1917) to contemporary works such as the masterpieces by Sjöström and Browning – He Who Gets Slapped (1924) and The Unknown (1927) – with acting giant Lon Chaney, or André Dupont's frenetic Variété (1925). The Circus is also, as Peter Von Bagh observed, “a striking dream-like work in which memories of childhood and the stage find new expression”. But that is not all: The Circus is a genuine “self-portrait of the artist” and the first chapter of Chaplin's thoughts on the dynamics of creation and the inner workings of laughter, which he would finish almost 25 years later with Limelight.

“The clown is he who comes from another place,” wrote Jean Starobinski, “a man with a mysterious journey, a smug-

gler who crosses forbidden borders: for this reason we can understand why so much importance has always been given to his entrance in the circus and on the stage". The Tramp's entrance on the circus stage and the wild success he receives from an audience that believes he is a clown are on the surface a variation of the recurring theme of mistaken identity (the Tramp mistaken for a count, a millionaire, the leader of protesting workers...). Here he seems to suggest that comedy is involuntary and unintentional, impossible to learn; as a result, the origin of laughter is a mystery and not without hardship.

Like a prophecy of the countless personal, technical and atmospheric disasters that would interfere with Chaplin's filming, the unforgettable scene of the tightrope walker being attacked by monkeys (over 300 takes) is one of the most brilliant metaphors of human existence ever seen on film.

"There is only one place where wonder, excess and the extreme exist without vulgarity," said Federico Fellini, "at the equestrian circus. I think it is popular entertainment at its best. In this splendid world of colours, movement and emotion we rediscover the eternal tramp whose face Chaplin borrowed. Half angel, half devil, the tramp has the wisdom of a philosopher, the vitality of a cat and the ill-timed grace of a sleepwalker".

Cecilia Cenciarelli

Eric James started work on the score on October 30th 1967, at the rate of £100 per week, and an additional £20 for any Saturdays or Sundays that were required. James worked with Chaplin for nine weeks, plus the recording sessions, for a total of \$2,800.17. Lambert Williamson was once again on board as arranger and conductor.

Instead of the humor that was emphasized in 1928, the new score has a decidedly more sentimental bent. Chaplin breaks up the traditional main title sequence with shots from later in the film of Merna swinging on the trapeze bar high above the tent floor. Accompany-

ing her is a song entitled, appropriately enough, *Swing High, Little Girl* [...]. Chaplin replaces the Pagliacci melodrama of the 1928 compilation score with the newly composed *Incidental Music*, the rousing main theme that accompanies the acts in the ring.

With its joyful energy, the theme becomes the background source music for the circus itself, as if there is a circus band playing in the tent off-screen. Usually the theme plays as straight accompaniment to the acrobats, Prof. Bosco Magician's act, Merna and the fortuneteller, and Charlie on the tightrope. But occasionally the F-major key can be interpreted ironically as when the theme, probably part of the music heard out in the tent, plays against the Ring Master's cruelty to Merna. [...]

The delicate Tight-Rope Waltz for Rex underscores his graceful agility atop the highwire. Charlie's excursion on the wire is accompanied by a raw oom-pah-pah rendition of the *Incidental Music* in three-quarter time. The poignant mandolin waltz of the *Dreaming* theme underscores Charlie's dream sequence of him kicking Rex in the pants (scored with Pagliacci's *Vesti la giubba* melody in the compilation score), though Chaplin felt the mandolin solos "swell too much". Merna and Rex's wedding owes more than a little bit to Wagner's overture to *Tannhäuser* (and perhaps a bit of Elgar's *Pomp and Circumstance* in the melodic line). Irving Berlin's *Blue Skies* originally ended the film with the Tramp being left behind.

For the reissue, Chaplin composed a new theme, appropriately named *Sadness*, in which the circus fanfare is now seen as something diabolical, with minor-key brass triplets. Low strings sigh while the winds and violins, saxophones, and finally the full orchestra tugs at the heart-strings. Chaplin thought the end had "a shade too much trumpet".

Jim Lochner, *The Music of Charlie Chaplin*, McFarland, Jefferson 2018

Danzando con Catherine Hessling: due storie di Jean Renoir *Dancing with Catherine Hessling: Two Tales by Jean Renoir*

"Adoro andare a cavallo e ballare" dichiarava Catherine Hessling in un'intervista per "Minerva" nell'aprile del 1926, quando stava per uscire *Nana* di Renoir che la vedeva nel ruolo principale. "Per ora studio danza classica, ma attendo il ritorno del jazz negro a Parigi per poter ballare le danze esotiche". *Sur un air de Charleston* e *La Petite marchande d'allumettes* mostrano Hessling impegnata in due tipi opposti di danza. In *Charleston* esibisce le proprie doti atletiche, mentre in *La Petite marchande d'allumettes* si muove con la delicata grazia di un mimo in un paesaggio fiabesco e mutevole, precisando in minimi gesti espressivi il proprio personaggio.

Niente può spiegare la stranezza di *Sur un air de Charleston*, compresa l'affermazione di Renoir che tanto valeva fare qualcosa con la pellicola avanzata da *Nana*. Fu Jacques Becker, conoscitore del jazz americano e vecchio amico di Renoir prima di diventarne l'aiuto regista, a persuadere Johnny Hudgins a partecipare a questa fantasia sull'inversione dei ruoli razziali? Hudgins, ballerino afro-americano della *Revue nègre* a Parigi, interpreta uno scienziato africano che attraversa lo spazio per atterrare in una Parigi distrutta e scoprire una selvaggia (Hessling) in abiti succinti. I due si studiano con curiosità reciproca e priva di sfumature sessuali: lei gli mostra il *Charleston* e lui, in giacca e cravattino e in blackface, si unisce alla danza. Dopo tre giorni il film fu lasciato incompiuto, senza la musica composta per tutte quelle danze. Stando a Renoir non erano presenti didascalie.

La Petite marchande d'allumettes è un film perfetto, tipicamente renoiriano:

la fiaba di Andersen vi assume toni ancora più cupi, come spesso è il caso nei film di Renoir degli anni Trenta. Nell'originale troviamo una bambina vittima della povertà e dell'indifferenza che nel tentativo di sfuggire al gelo accende qualche fiammifero per scaldarsi: per ogni fiammifero acceso le appare una visione che la incanta. Nella seconda parte del film di Renoir, Hessling attraversa una soglia dallo sfondo bianco che la conduce in una dimensione di felicità presto interrotta dalla Morte, che uccide i giocattoli animatisi per lei. Due cavalli attraversano il cielo a galoppo disputandosi la sua vita, ma il soldato che sta tentando di salvarla finisce ucciso. La morte cattura così la giovane, e si torna a una sorta di realtà. Renoir amava esplorare le possibilità della pellicola pancromatica e sperimentare con effetti speciali artigianali insieme all'operatore Jean Bachelet, al mago della tecnologia Raleigh e al co-creatore Jean Tedesco usando la soffitta del Vieux Colombier, il teatro di quest'ultimo. Stando a Renoir, il film era pensato per essere proiettato senza didascalie.

Janet Bergstrom

Janet Bergstrom terrà una presentazione illustrata sulla carriera di Catherine Hessling per contrastare la teoria secondo cui la presenza scenica di Hessling sarebbe stata troppo anticonvenzionale per risultare redditizia.

"I'm crazy about riding and dance", Hessling told an interviewer for "Minerva" in April 1926, the month Renoir's Nana would be released with Hessling in the title role. "Right now, I'm studying classical dance, but I'm waiting for the return of negro jazz to Paris so I can dance the exotic dances".

Sur un air de Charleston and La Petite marchande d'allumettes show Hessling performing opposite kinds of dance. In Charleston she shows off athletic skills, whereas in La Petite marchande d'allumettes she moves with the delicate grace of a balletic mime, every gesture defin-



Sur un air de Charleston

ing her character in a changing fairytale landscape.

Nothing can explain the strangeness of Sur un air de Charleston, including Renoir's claim that he might as well do something with film stock left over from Nana. Was it Jacques Becker, American jazz connoisseur and Renoir's close friend for years before he became his assistant director, who persuaded Johnny Hudgins to join this racial role-reversal fantasy? Hudgins, an African American dancer with the Revue nègre in Paris, plays an African scientist who crosses the skies to find Paris in ruins and the scantily dressed Hessling. With non-sexual curiosity uniting them, she demonstrates the Charleston and Hudgins, in a suit and minstrelsy blackface, joins the jazz dance. After three days, the film was left unfinished, without the music written for all that dancing. According to Renoir, there were no intertitles.

La Petite marchande d'allumettes is a perfect film, typically Renoirian in the way Andersen's fairytale turns even darker, as Renoir often does in his 1930s films. In the original, a little girl

is doomed by poverty and indifference, unable to escape the freezing cold. When she lights matches to warm herself, images appear that delight her. In the second part of Renoir's version, Hessling crosses a white background threshold into happiness cut short by Death, killing the toys that have come alive for her. Two horses gallop across the sky racing for her life, but the soldier trying to save her loses. Death takes her body and we return to some kind of reality. Renoir loved discovering what he could do with Panchromatic film and home-made special effects with cameraman Jean Bachelet, technical wizard Raleigh and co-creator Jean Tedesco, using the attic of Tedesco's Vieux Colombier theater. According to Renoir, the film was meant to be shown without intertitles.

Janet Bergstrom

Janet Bergstrom will give an illustrated presentation on Catherine Hessling's career to counter the view that her screen presence was too unconventional to be commercially viable.

SUR UN AIR DE CHARLESTON

Francia, 1927 Regia: Jean Renoir

■ T. int.: *Charleston*. Sog.: André Cerf. Scen.: Pierre Lestringuéz. F.: Jean Bachelet. Mus.: Clément Doucet. Int.: Catherine Hessling (danzatrice), Johnny Hudgins (l'esploratore), Pierre Lestringuéz, Pierre Braunberger, Jean Renoir, André Cerf (angeli). Prod.: Pierre Braunberger per Néo-Films ■ DCP. D.: 16'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: StudioCanal ■ Restaurato in 4K nel 2019 da StudioCanal grazie al contributo di CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée / *Restored in 4K in 2019 by StudioCanal with funding provided by CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée*

LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES

Francia, 1928 Regia: Jean Renoir, Jean Tedesco

■ T. it.: *La piccola fiammiferaia*. T. int.: *The Little Match Girl*. Sog.: dal racconto omonimo (1848) di Hans Christian Andersen. Scen.: Jean Renoir. F.: Jean Bachelet. M.: Jean Renoir. Scgf.: Erik Aaes. Int.: Catherine Hessling (Karen), Jean Storm (Axel Ott/soldato), Amy Wells (la bambola meccanica), Eric Barclay. Prod.: Jean Renoir, Jean Tedesco per Les Films Jean Renoir ■ DCP. D.: 29'. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: StudioCanal ■ Restaurato in 4K nel 2019 da StudioCanal grazie al contributo di CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée / *Restored in 4K in 2019 by StudioCanal with funding provided by CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée*

EIN WERKTAG

Gran Bretagna-Svizzera, 1929
Regia: Hans Richter

T. int.: *Every Day*. Scen.: Hans Arp, Hans Richter. Mus.: Robert Naughton. Int.: Sergej Ejzenštejn (poliziotto), Michael



Ein werktag

Hankinson, Basil Wright, Len Lye, Nelly van Doesburg ■ DCP 4K. D.: 16'. Bn ■ Da: Cinémathèque Suisse ■ Restaurato in 4K nel 2019 da Cinémathèque Suisse presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un nitrato 35mm grazie al contributo di Memorïav / *Restored in 4K in 2019 by Cinémathèque Suisse at L'Immagine Ritrovata laboratory from a 35mm nitrate print with funding provided by Memorïav*

Hans Richter inizia a lavorare al film (interpretato da Sergej Ejzenštejn) nel 1929 e continua a rimontarlo per tutta la vita, com'è sua pratica abituale, lasciando molte versioni mute o sonore delle quali si conoscono solo varianti in 16mm. Nel 2012 la Cinémathèque

suisse rinviene una scatola recante l'etichetta *Every Day* e contenente una bobina in nitrato in cui le inquadrature, messe una accanto all'altra, non sono tutte montate. Questa copia lavoro, depositata da un laboratorio svizzero, risale probabilmente al soggiorno in Svizzera di Richter alla fine degli anni Trenta. Si tratterebbe, secondo lo stato attuale delle ricerche, dell'unico materiale nitrato esistente. Pur mettendo in evidenza il carattere incompiuto dell'insieme, la ricostruzione digitale presenta uno stato dell'opera coerente che colpisce lo spettatore con la sua forza e il suo ritmo, forse proprio perché si sente ancora la mano dell'artista al lavoro.

Caroline Fournier

Hans Richter began working on this film (starring Sergej Ejzenštejn) in 1929 and recut it on and off for the rest of his life, as was his way, leaving a range of different versions, some silent, some sound, of which only the 16mm varieties have survived. In 2012, the Swiss Cinémathèque discovered a can marked Every Day, containing a reel of nitrate film, an assembly of sometimes unedited shots. This work print was deposited by a Swiss lab and probably dates back to the time when Richter was based in Switzerland, towards the end of the 30s. According to current research, it would seem to be the only nitrate element in existence. A digital reconstruction now highlights the unfinished nature of the work while also showing a coherent piece, whose pace and power will perhaps strike audiences all the more, because the artist's own hand is still visibly at work here.

Caroline Fournier



Finis terræ

FINIS TERRÆ

Francia, 1929 Regia: Jean Epstein

Sog.: Jean Epstein. F.: Joseph Barth, Joseph Kottula, Louis Née, Raymond Tulle. Int.: lavoratori e pescatori dell'arcipelago di Ouessant. Prod.: Société Générale de Films ■ DCP. D.: 80'. Bn. Didascalie francesi con sottotitoli inglesi / French intertitles with English subtitles ■ Da: Gaumont ■ Restaurato in 4K nel 2019 da Gaumont in collaborazione con CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio L'Image Ritrovata a partire dal negativo nitrato conservato presso Cinémathèque française / Restored in 4K in 2019 by Gaumont in collaboration with CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée at L'Image Ritrovata laboratory from the nitrate negative held at Cinémathèque française

Nella teoria russa del non-attore, Epstein, che [...] detesta l'attore-attore, trova uno stimolo. Questa teoria veniva presa alla lettera in Occidente: si era persuasi, per esempio, che Inkijinoff

non fosse un attore! Non si era compresa la sottigliezza della tecnica sovietica che faceva poggiare il film sia sulla recitazione sapiente di interpreti esperti, sia sulle espressioni dei volti scelti nella folla. Anche Epstein ci cascò? È possibile, perché *Finis terræ* è l'inverso della scuola russa: non vi si trova nessun attore professionista. L'influenza russa è nella scelta del soggetto deliberatamente nudo, nella scelta dell'ambiente. *Finis terræ* è stato girato dal maggio 1928 al gennaio 1929, il suo soggetto, praticamente inesistente, è un semplice fatto di cronaca da giornale locale: due amici lavorano insieme al raccolto del goemon, litigano per un futile motivo, ma uno dei due è malato, e l'altro lo mette su una barca e riesce, malgrado la calma piatta, a raggiungere la barca partita dalla terraferma con il dottore. È esattamente l'antitesi di *La Chute de la maison Usher*. "È la ricerca di una specie di meraviglioso molto più reale, certamente sotto l'influenza dei film sovietici, i primi che si siano visti in quel momento".

Henri Langlois, *Jean Epstein*, "Cahiers du cinéma", n. 24, giugno 1953

In the Russian theory of the non-actor, Epstein, who detested the actor-actor, found a stimulus. This theory came to be taken literally in the West: it was believed, for instance, that Inkijinoff was not an actor! The subtlety of the Soviet technique, which made the film rely both on the knowing acting of expert actors, and on the expressions of faces chosen from the crowd, was not understood. Did Epstein fall for it too? It is possible, because Finis terræ is the inverse of the Russian school: no professional actor is found in it. The Russian influence is in the choice of a deliberately spare story, and the choice of environment. Finis terræ was filmed between May 1928 and January 1929, its story, almost non-existent, is a simple news item from the local paper: two friends work together collecting wrack. They quarrel for some futile reason, but one of the two is sick and the other puts him in a boat and manages, despite the calm and windless sea, to join the ship leaving the mainland with the doctor. It is exactly the antithesis of La Chute de la maison Usher. "It is the quest for a much more realistic kind

of marvellous, certainly under the influence of Soviet films, the first of which had been seen at that moment”.

Henri Langlois, Jean Epstein, “*Cahiers du cinéma*”, n. 24, June 1953

L'ÂGE D'OR

Francia, 1930 Regia: Luis Buñuel

■ Sog., Scen.: Luis Buñuel, Salvador Dalí.
F.: Albert Duverger. M.: Luis Buñuel. Scgf.:
Pierre Schildknecht. Mus.: Georges Van
Parys. Int.: Lya Lys (la donna), Gaston Modot
(l'uomo), Max Ernst (capo dei banditi),
Pierre Prévert (Péman, il bandito), Caridad
de Laberdesque (la cameriera), Lionel
Salem (duca di Blangis), Germaine Noizet
(marchesa di X), Bonaventura Ibáñez
(marchese di X), Josep Llorens Artigas (il
governatore). Prod.: Charles de Noailles,
Marie-Laure de Noailles ■ DCP 4K. D.: 75'.
Bn. Versione francese / *French version* ■
Da: Cinémathèque française ■ Restaurato
2019 da Cinémathèque française, Centre
Pompidou e MNAM-CCI/Service du cinéma
expérimental grazie al sostegno di Pathé
e Maison de Champagne Piper-Heidsieck
presso il laboratori Hiventy (immagine) e
L.E. Diapason (suono) / *Restored in 2019
in 4K by Cinémathèque française, Centre
Pompidou and MNAM-CCI/Service du
cinéma expérimental with funding provided
by Pathé and Maison de Champagne Piper-
Heidsieck at Hiventy (image) and L.E.
Diapason (sound) laboratories*

L'Âge d'or è anche – e soprattutto – un film sull'*amour fou*, sull'impulso irresistibile che, in ogni circostanza, spinge l'uno verso l'altra un uomo e una donna che non possono mai unirsi.

Luis Buñuel

L'Âge d'or è dunque un film storico, anzi un kolossal alla DeMille, e aveva ragione Dalí a osservare, compiaciuto, che sembrava un film hollywoodiano: ci sono Gesù Cristo e l'antica Roma, vescovi, governatori e ministri, amori e delitti. È il suo paesaggio è il mondo intero: il mare e le montagne inneva-



L'Âge d'or

te, il deserto e la città, la cattedrale e il palazzo.

Ma se sotto questo aspetto *L'Âge d'or* è già uno dei grandi film di Buñuel, paragonabile per ambizione teorica e respiro storico solo a *La via lattea* di quarant'anni dopo, e in ogni caso è il suo primo film professionale, esso è anche il suo ultimo film surrealista, almeno in senso stretto e militante. Benché rifiuti ancor più visibilmente del precedente *Un chien andalou* la maniera del cinema d'avanguardia e i suoi vezzi stilistici, esso resta per molteplici aspetti, dalla produzione mecenatesca alla proclamata libertà espressiva che lo caratterizza, un film estraneo a ogni genere e convenzione, e anche a ogni legge, civile e morale. [...] Il surrealismo lo penetra a ogni livello, a partire dalla serie ricchissima di associazioni paradossali e di immagini assurde: i vescovi officianti sulla scogliera, la mucca in camera da letto e il carro agricolo in salone, l'ostensorio sull'auto e i preti nell'orchestra, le persone che portano una pietra sul capo [...], per finire

con la serie di cose, persone, animali e vegetali scagliati dalla finestra, fra cui una giraffa, l'animale 'naturalmente' surrealista, protagonista di un'opera quasi teorica di qualche anno dopo. È un vero e proprio catalogo illustrato del surrealismo, di cui forse però quel buttare annuncia già la liquidazione. Alberto Farassino, *Tutto il cinema di Luis Buñuel*, Baldini & Castoldi, Milano 2000

L'Âge d'or is also – and above all – a film about amour fou, the irresistible urge that, in every circumstance, pushes a man and a woman who can never be together toward each other.

Luis Buñuel

L'Âge d'or is a landmark film, even a DeMille-style blockbuster, and Dalí was right when he smugly observed that it looked like a Hollywood film: it contains Jesus Christ and ancient Rome, bishops, governors and ministers, love and crime. And its landscape is the whole world: the sea and snowy mountains, the desert and the city,

the cathedral and the centre of power. If this is what makes L'Âge d'or one of Buñuel's great films, comparable in terms of theoretical ambition and historical scope only to The Milky Way 40 years later, and in any case his first professional film, it was also his last surrealist film, at least in a strict and militant sense. Although it rejects avant-garde cinema style and its quirks more visibly than his previous film Un chien andalou, it is still a film that defies every genre and convention, every civil and moral law, from its patronage-based production to its blatant expressive freedom. [...] Surrealism penetrates it at every level, starting with the lavish series of paradoxical associations and absurd images: bishops officiating on a cliff, a cow in the bedroom and a farm wagon in the ballroom, a monstrosity in a car and priests in the orchestra, people carrying a stone on their heads [...], ending with a series of things, people, animals and vegetables thrown out of a window, including a giraffe, the 'obviously' surrealist animal that would be the main character of a quasi-theoretical work a few years later. It is a genuine illustrated inventory of surrealism, whose end is perhaps announced by that throwing out.
 Alberto Farassino, Tutto il cinema di Luis Buñuel, Baldini & Castoldi, Milan 2000

Il restauro in 4K è stato eseguito a partire dai negativi nitrato scena e suono originali e da elementi di conservazione. Alcuni fotogrammi dell'elemento nitrato in stato di decomposizione sono stati sostituiti grazie al precedente restauro analogico realizzato nel 1993 dal Centre Pompidou. È stata usata anche una copia di proiezione d'epoca come riferimento per la calibrazione. Il negativo nitrato scena originale è stato scansionato mediante immersione, e il negativo suono è stato restaurato rispettando il sistema ancora imperfetto di post-sincronizzazione del 1930. Il restauro della colonna sonora a densità variabile – registrata all'epoca negli studi Films Sonores Tobis Paris, con sede

nei laboratori Éclair – è stato eseguito dallo studio L.E. Diapason. Si è voluto rispettare il formato sonoro originale, 1,20, conservando i difetti insiti nelle riprese: aloni, velature, effluvi di sviluppo, peli e rigature in fase di ripresa, sovraesposizioni. Alcune inquadrature provenienti da filmati di repertorio sono più granulose e rigate rispetto alla bellezza di certe sequenze girate ex novo. La visibilità di questi difetti sulla versione restaurata mantiene chiaro il contesto di lavorazione e la voglia di sperimentazione dell'autore. La Cinémathèque française sta lavorando al restauro di altri due film di Luis Buñuel, *Un chien andalou* e *Las hurdes*.
 Hervé Pichard e Céline Ruivo

The 4K restoration was undertaken drawing on the original nitrate camera negatives and other conservation elements. Given that certain frames of the nitrate elements were decomposing and therefore unusable, it is only thanks to the analogue restoration carried out in 1993 by the Centre Pompidou that these scenes could be recovered and substituted into the new restoration. A projection copy from the era was also used as a reference for calibration. A wet-gate scan was performed on the original camera negative while the sound was restored to reflect the original, still imperfect post-synchronisation techniques used in 1930. The restoration of the variable density soundtrack – recorded at the time in the Films Sonores Tobis Paris studios, located in the Éclair laboratories – was carried out in the L.E. Diapason studio. Both institutions wanted to restore the film respecting the original sound format, 1.20, and conserving the defects introduced during the filming process: haloes, dark patches, development marks, superimpositions and hairs and scratches introduced during the shoot. The decision was made not to correct these. Several shots taken from repertory footage appear grainier and more scratched when compared to the beauty of newly shot sequences. The visibility of such defects in the restored copy reflects

the context in which the film was made and the experimentalism of the original shoot. The Cinémathèque française also restored two other films by Luis Buñuel, Un chien andalou and Las hurdes.

Hervé Pichard and Céline Ruivo

FAUBOURG MONTMARTRE

Francia, 1931 Regia: Raymond Bernard

■ T. int.: *Montmartre*. Sog.: dal romanzo omonimo (1914) di Henri Duvernois. Scen.: Raymond Bernard. F.: Victor Arménise. Scgf.: Jean Perrier. Mus.: André Roubaud. Int.: Gaby Morlay (Ginette Gentilhomme), Line Noro (Céline Gentilhomme), Charles Vanel (André 'Dédé' Marco), Pierre Bertin (Frédéric Charençon), Florelle (Irène), Pauline Carton (zia Aurélie), Ketty Pierson (Louise 'Loulou'), Antonin Artaud (Follestat). Prod.: Pathé-Natan ■ DCP. D.: 115'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Pathé ■ Restaurato nel 2018 da Pathé grazie al sostegno di CNC – Centre national de la cinématographie et de l'image animée presso il laboratorio L'Imagine Ritrovata a partire dai negativi originali / Restored in 2018 by Pathé with the support of CNC – Centre national de la cinématographie et de l'image animée at L'Imagine Ritrovata laboratory from the original negatives

Nel 1931, quando firma con la Pathé Natan, Raymond Bernard si trova a un bivio come tutti i grandi registi del muto. Deve inventarsi una storia che unisca suono e immagine. Tralasciando i grandi film storici, trova un soggetto contemporaneo in un romanzo di Henri Duvernois pubblicato nel 1914, *Faubourg Montmartre*, nel quale due sorelle rischiano di precipitare nel losco mondo della droga e della prostituzione. Bernard ne trae un film d'atmosfera, sperimentando con rigore la registrazione dei rumori, dei dialoghi e della musica e creando un affresco intimista su un quartiere popolare di Parigi.



Faubourg Montmartre

Bernard è consapevole che “il suo ruolo era stato sminuito dal parlato. Una parola può fare effetto quanto un’immagine, se non di più”. Ma non lasciandosi ostacolare dal suono, utilizza con intelligenza i rumori del traffico, coglie l’atmosfera dei music-hall e dei bistrot popolari, l’eloquio esplicito delle prostitute. Nel 1931 è un lavoro complesso, poiché l’uso del microfono è stato introdotto solo di recente nei teatri di posa.

Commedia drammatica, *Faubourg Montmartre* comprende stupende esibizioni della vedette Florelle, della cantante Fréhel e di Antonin Artaud, in risalto nella scena dello *charivari*. Il cast, proveniente dal teatro e dal music-hall, è perfettamente azzeccato.

In “Cinémagazine” (n.1031-10), l’allora critico Marcel Carné definisce il film “Un lungo grido di pietà e d’amore. Pur chiudendosi su un raggio di speranza, raggiunge a tratti un’emozione struggente della migliore qualità ed è, nel suo insieme, di un interesse eccezionale”.

Lenny Borger

Like many established silent movie directors of his day, Raymond Bernard found himself at a crucial juncture in his career when he joined the Pathé Natan company in 1931: the time had come to develop a new kind of narrative, appropriate to sound cinema. Giving up his previous large-scale historical sagas, he turned to contemporary subject-matter in the shape of a novel by Henri Duvernois, entitled Faubourg Montmartre and published in 1914, which describes how two sisters plunge into the shady and perilous world of drugs and sex work. He gave the film a special atmosphere by experimenting with rigorous recording of sound effects, dialogue and music to create an intimate portrait of a working-class Paris neighbourhood. Bernard was aware that sound would “diminish his role”. As he put it, “a word can now have as much impact or more than an image”. Yet he does not allow sound to become a constraint. He uses the noise of traffic astutely, captures the atmosphere of music halls and popular drinking-spots, as well as the crude slang of sex workers. Working with sound in this way was not easy in 1930, when

microphones had only just arrived on ‘sound stages’.

Faubourg Montmartre is a comedy drama, full of fabulous numbers by Florelle, a leading music-hall chanteuse, and by the singer Fréhel and Antonin Artaud in a luminous charivari of a scene. The cast of music-hall and theatre performers is remarkable.

Marcel Carné, then working as a critic, wrote in “Cinémagazine” (n. 1031-10) that this film was “a long-drawn-out cry of pity and love” adding that “though it ends on a hopeful note, it also contains moments of poignant emotion of the highest order and is exceptionally interesting overall”.

Lenny Borger

TONI

Francia, 1935 Regia: Jean Renoir

■ Scen.: Jean Renoir, Carl Einstein. F.: Claude Renoir. M.: Marguerite Renoir, Suzanne de Troeye. Scgf.: Léon Bourrelly. Mus.: Paul Bozzi. Ass. regia: Luchino Visconti. Int.: Charles Blavette (Antonio ‘Toni’ Canova), Jenny Hélia (Marie), Célia Montalvan (Joséphine), Edouard Delmont (Fernand), Max Dalban (Albert), Andrex (Gaby), Michel Kovachevitch (Sébastien), Paul Bozzi (chitarrista). Prod.: Marcel Pagnol per Films d’aujourd’hui ■ DCP 4K. D.: 84’. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Gaumont ■ Restaurato in 4K nel 2019 da Gaumont in collaborazione con CNC – Centre national de la cinématographie et de l’image animée presso il laboratorio L’Image Retrouvée / Restored in 4K in 2019 by Gaumont in collaboration with CNC – Centre national de la cinématographie et de l’image animée at L’Image Retrouvée laboratory

Jean Renoir fu un vero innovatore, più volte capace di creare nuovi tipi di film. Un esempio supremo è rappresentato da *Toni*, ispirato dall’amicizia e dalla comunanza di idee con Car-



Toni

tier-Bresson e dalla consapevolezza di girare in un certo senso “un documentario sugli attori”. Renoir era dieci anni avanti rispetto alla sua epoca, e oggi vedere *Toni* è una rivelazione: il neorealismo nasce qui.

Basato su un fatto di cronaca riferito dal commissario di polizia di Martigues, pur narrando la tragedia dei lavoratori immigrati, *Toni* è un film ottimista, perché contempla nuovi modelli di convivenza per una comunità multinazionale che potrà così creare “una nuova vita sotto altre stelle”. *Toni* presenta un'intuizione fondamentale della dialettica tra nazionale e internazionale: il vero internazionalismo può

nascere solo da una profonda comprensione e presa d'atto dei tratti caratteristici di ogni nazionalità. Renoir avrebbe presto sviluppato questa idea in *La grande illusione*.

Uno dei film più ‘musicali’ di Renoir, con la sua tematica amorosa *Toni* mette in luce uno schema familiare di relazioni e sviluppa in dimensioni filosofiche un arco narrativo che abbraccia l'amicizia, l'amore, la gelosia e la morte causata dal malinteso, materia poi rielaborata in *La Règle du jeu*.

Nel suo articolo “*Toni*” et le classicisme” (*Cahiers du Cinéma* 60”, 1956) Renoir scrisse che i grandi successi del cinema francese contemporaneo si

basavano sull'imitazione del teatro di boulevard con la loro gestualità eccessiva. “Era normale che volessi opporre a simili artifici la rappresentazione di un fatto di cronaca nel suo ambiente autentico. [...] Sarei felice se riusciste a intuire almeno un po' del mio grande amore per la comunità mediterranea di cui Martigues è un concentrato. Quei lavoratori di origini e lingue diverse, venuti in Francia alla ricerca di una vita migliore, sono gli eredi più autentici della civiltà greco-romana che ha fatto di noi ciò che siamo.

[...] Tutto era stato pensato in modo tale che il risultato si avvicinasse il più possibile al documentario. Era no-

stra ambizione dare al pubblico l'impressione che una macchina da presa invisibile avesse filmato le fasi di un conflitto senza che gli esseri umani inconsciamente coinvolti nell'azione ne fossero essi stessi consapevoli. Non ero probabilmente il primo a tentare una simile avventura, e neanche l'ultimo. In seguito il neorealismo italiano avrebbe spinto questo metodo alla perfezione".

Peter von Bagh, *Elokuvan historia* [*History of the Cinema*] (1975/2004), traduzione di Antti Alanen

Jean Renoir was a true avant-gardist, able to create new types of film again and again. A supremely apt case in point is Toni, inspired by Renoir's friendship and shared wisdom with Cartier-Bresson and a conviction that he was in a way making "a documentary on actors". Renoir was ten years ahead of his time, and watching Toni is a revelation: neo-realism begins here.

Based on a fait divers remembered by the police commissioner of Martigues, it is a tragedy about migrant workers, who optimistically envisage new arrangements by which a multinational community can live together, creating "a new life under different stars". Toni displays a fundamental insight into the dialectics of the national and the international: true internationalism can only stem from a profound understanding and acknowledgement of characteristic national traits. This is the idea that Renoir would soon develop further in La Grande Illusion.

One of the most 'musical' of Renoir's films, Toni's love theme reveals a familiar pattern of relationships and develops a narrative arc about friendship, love, jealousy and death caused by a misunderstanding in a philosophical direction. That is the very fabric later reworked in La Règle du jeu.

In his article "Toni" et le classicisme (in "Cahiers du Cinéma 60", 1956) Renoir claimed that the big contemporary successes of the French cinema were based on imitations of the boulevard theatre with

their exaggerated gestures. "It was merely normal that I was to defy any such artifice by telling a true story in an authentic milieu. [...] I would be happy if you could fathom even just a little bit of my love for this Mediterranean community concentrated in Martigues. These workers from different origins and languages who have come to France in search of a better life are the most authentic heirs of the Greco-Roman civilization which has made us what we are.

[...] Everything had been set to work so that our efforts would be as close as possible to the documentary. Our ambition was that the audience would be able to imagine that an invisible camera had filmed the phases of a conflict without the human beings unconsciously drawn into this action being aware of it themselves. I was probably not the first to attempt a similar adventure, nor the last. Later, Italian neorealism would push the method to perfection".

Peter von Bagh, *Elokuvan historia* [*History of the Cinema*] (1975/2004), translated by Antti Alanen

VARASTETTU KUOLEMA

Finlandia 1938, Regia: Nyrki Tapiovaara

■ T. int.: *The Stolen Death*. Sog.: dal racconto *Lihamyllä* di Runar Schildt. Scen.: Erik Blomberg, Eino Mäkinen, Matti Kurjensaari. F.: Olavi Gunnari, Erik Blomberg. M.: Erik Blomberg, Nyrki Tapiovaara. Scgf.: Kaarlo Oksanen, Ilmari Tapiovaara. Mus.: George de Godzinsky. Int.: Tuulikki Paananen (Manja), Ilmari Mänty [Ralph Enckell] (Robert Hedman), Santeri Karilo (Jonni Claesson), Annie Mörk (signora Johansson), Bertha Lindberg (madre di Robert), Hertta Leistén (la zia), Gabriel Tossu (calzolaio), Jalmari Parikka (guardiano della prigionia), Aku Peltonen (guardiano dell'obitorio). Prod.: Erik Blomberg ■ DCP 4K. D.: 104'. Bn. Versione finlandese con sottotitoli inglesi / Finnish version with English subtitles ■ Da: Kansallinen audiovisuaalinen instituutti

(KAVI) per con cessione di Erkkä Blomberg ■ Restaurato in 4K nel 2019 da KAVI a partire dai negativi originali e dai nitrati originali / Restored in 4K in 2019 by KAVI from the original negatives and the original nitrate prints

I tre spiriti più originali del cinema finlandese sono probabilmente Nyrki Tapiovaara, Risto Jarva e Aki Kaurismäki. Durante la sua breve carriera Tapiovaara si cimentò brillantemente sia in film su tematiche intrinsecamente finlandesi, sia in commedie musicali satiriche di stile modernista. *Varastettu kuolema* fu il suo film più ambizioso, un irreverente thriller ambientato all'epoca della resistenza che mette in luce un giovane spirito ribelle. Il registro di Tapiovaara era aperto a influenze sperimentali che spaziavano dal cinema francese, tedesco e sovietico al dadaismo (*Entr'acte*) e al surrealismo (*Un chien andalou*), tutte rielaborate con eleganza.

Trasposizione di un racconto di Runar Schildt che trattava l'argomento tabù della guerra civile finlandese del 1918, il film ambienta l'azione durante la guerra russo-giapponese che aprì la strada alla rivoluzione del 1905. All'epoca la Finlandia faceva parte dell'Impero russo, e in *Varastettu kuolema* seguiamo le vicende di alcuni combattenti per la libertà che gestiscono una tipografia clandestina e si riforniscono di armi per condurre la lotta armata.

Nel 1954 il film uscì nuovamente nelle sale in una versione ridotta a 90 minuti che privilegiava la trama principale. Con il ripristino dei 102 minuti originali, nel 2017 è emersa tutta una serie di dettagli bizzarri e di digressioni umoristiche. Sebbene la trama del thriller non manchi di suspense e di elementi romantici e spionistici, Tapiovaara non sembra troppo coinvolto in qualità di narratore: *Varastettu kuolema* trae la sua forza soprattutto dalla verve, dallo stato d'animo e dall'irresistibile gioia di fare cinema.

La fuga finale via mare verso la libertà è simbolica su vari piani, compreso quello dell'agognata liberazione da



Varastettu kuolema

un clima repressivo (il primo studio cinematografico finlandese aveva dovuto chiudere dopo essere stato oggetto delle persecuzioni della polizia segreta). La protagonista femminile, la splendida Tuulikki Paananen, aveva la cittadinanza americana e dovette tornare a Hollywood dopo lo scoppio della Seconda guerra mondiale. Dietro lo pseudonimo di Ilmari Mänty si cela Ralph Enckell, il futuro ambasciatore finlandese alle Nazioni Unite durante la Guerra fredda. Il produttore e direttore della fotografia Erik Blomberg era agli inizi di una lunga e brillante carriera nel cinema. Nyrki Tapiovaara morì invece al fronte, nella Guerra d'inverno del 1940.

Antti Alanen

Arguably, the three most original spirits in the history of Finnish cinema are Nyrki Tapiovaara, Risto Jarva, and Aki Kaurismäki. During his short career Tapiovaara mastered both all-Finnish subjects and modernist musical satires. Varastettu kuolema was his most ambitious film, an irreverent resistance thriller displaying a youthful rebel spirit. Tapiovaara's register was open to experimen-

tal influences from French, German and Soviet cinema to dadaism (Entr'acte) and surrealism (Un chien andalou), all reworked with panache.

The film is based on a short story by Runar Schildt on the taboo subject of Finland's 1918 civil war, but the narrative was transferred to the time of the Russian-Japanese war leading to the revolutionary year of 1905. At the time Finland belonged to the Russian Empire, and in Varastettu kuolema we follow freedom activists operating a clandestine printing press and smuggling weapons for the armed resistance.

In 1954 the film was re-released in a cut-back 90-minute version that privileged the main plot. When it was restored to its original 102-minute length in 2017, a wealth of lost bizarre details and humorous digressions emerged. While the thriller plot is not lacking in suspense, romance and espionage, Tapiovaara as a storyteller is not terribly compelling here. Instead, Varastettu kuolema is driven by wit, mood, and an irresistible joy in the cinema.

The final escape to freedom at sea is symbolic on many levels, including as a vision of liberation from a repressive atmosphere in which Finland's first film

society had been closed after harassment from the secret police.

The female lead, the wonderful Tuulikki Paananen, an American citizen, had to return to Hollywood after World War II broke out. Behind the pseudonym Ilmari Mänty was Ralph Enckell, Finland's future UN Ambassador during the Cold War. The producer-cinematographer Erik Blomberg was in an early stage of a long and distinguished film career – while Nyrki Tapiovaara himself died in the frontline of the Winter War in 1940.

Antti Alanen

DESTRY RIDES AGAIN

USA, 1939 Regia: George Marshall

■ T. it.: *Partita d'azzardo*. Sog.: dal romanzo omonimo (1930) di Max Brand. Scen.: Felix Jackson, Gertrude Purcell, Henry Myers. F.: Hal Mohr. M.: Milton Carruth. Scgf.: Jack Otterson. Mus.: Frank Skinner. Int.: Marlene Dietrich (Frenchy), James Stewart (Thomas J. Destry Jr.), Mischa Auer (Boris Callahan), Charles Winninger (Washington Dimsdale), Brian Donlevy (Kent, il proprietario del saloon), Allen Jenkins (Gyp Watson), Warren Hymer (Bugs Watson), Irene Hervey (Janice Tyndall), Una Merkel (Lily Belle Callahan), Billy Gilbert ('Loupgerou'). Prod.: Joe Pasternak per Universal Pictures Co. ■ DCP 4K. D.: 95'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Universal Pictures e The Film Foundation per concessione di Park Circus ■ Restaurato in 4K nel 2018 da Universal Pictures in collaborazione con The Film Foundation presso NBCUniversal StudioPost a partire da una copia nitrato 35mm. Un ringraziamento speciale a Martin Scorsese e Steven Spielberg / Restored in 4K in 2018 by Universal Pictures in collaboration with The Film Foundation at NBCUniversal StudioPost from a 35mm nitrate composite print. Special thanks to Martin Scorsese and Steven Spielberg

Ben prima dello slogan hippy "fate l'amore, non fate la guerra", questo western spassosissimo si fece portatore di



Destry Rides Again

un messaggio pacifista proprio mentre le truppe tedesche invadevano la Polonia. Ma non occorre un messaggio per farsi sedurre dalla storia di Frenchy, cinica ballerina di saloon che si innamora di Tom Destry, garbato e pacifista aiutante dello sceriffo nella violenta e selvaggia cittadina del West chiamata Bottleneck.

Quando un film offre uno spettacolo così gratificante ci si dimentica del talento con cui è stato realizzato. George Marshall mise insieme la lezione imparata con Laurel & Hardy e l'esperienza fatta dirigendo Tom Mix. *Destry Rides Again* si basava proprio sul primo *talkie* di Tom Mix, del 1932,

ma i cambiamenti furono così drastici che di quel film rimase solo il titolo.

A prevalere fu una sana dose di improvvisazione. La sceneggiatura era tutt'altro che completa mentre la produzione avanzava ai ritmi frenetici di un film di serie B. Il risultato? Il più bel western comico di sempre. A giudicare da questo film e da *You Can't Cheat an Honest Man*, il 1939 è forse l'anno migliore della carriera sessantennale di Marshall. Il regista tenterà di bissare il successo con il remake *shot-for-shot* *Destry* (*La storia di Tom Destry*, 1954). Una delle principali differenze tra l'intramontabile originale e la noiosa copia è il senso dello

spazio e della composizione, specie nelle scene del saloon. Qui il rapporto tra l'azione e il luogo è sempre estremamente inventivo, e la baraonda nel locale viene filmata alternando inquadrature dall'alto e campi medi con una profondità di fuoco degna di un altro western classico del 1939, *Ombre rosse*. Il film è esaltato dalle stellari presenze di Marlene Dietrich e James Stewart. Lui era un divo in ascesa, lei una figura tormentata che mancava dallo schermo da due anni. Per Dietrich era un rischio da correre, se voleva liberarsi dell'immagine di eterea bionda berlinese cristallizzata dalle collaborazioni con Josef von Sternberg. Erano lonta-

ni i giorni dell'illuminazione dall'alto e dei filtri diffusori. Era giunto il momento delle zuffe da saloon!

Ehsan Khoshbakht

Long before the hippy slogan "Make Love, Not War", this wildly funny western carried a pacifist message as German troops entered Poland. But you don't need a message to fall for the story of Frenchy, a hardboiled dancehall girl in the funky and gun-crazy town of Bottleneck who falls for mild-mannered deputy sheriff Tom Destry, who never wears a gun.

When a film is so satisfyingly entertaining, one often forgets the artistry with which it was crafted. George Marshall blended what he had learned from directing Laurel & Hardy with his experience of directing Tom Mix. The latter's first talkie from 1932 being the film on which Destry was based, even if in the process everything was drastically altered except for the title.

A healthy dose of improvisation prevailed. The script was nowhere near completion as the production proceeded at the frenetic pace of a B-movie. The result? The greatest comic western ever made. On the evidence of Destry and You Can't Cheat an Honest Man, 1939 might be the best year of Marshall's 60-year career. He would try to repeat the success of this satire with Destry (1954), which resorts to shot-for-shot restaging in some scenes. One of the major differences between the timeless original and the stodgy remake is the sense of space and composition, particularly in the saloon scenes. Here the relation between action and place remains highly imaginative, alternating between high-angle shots of the setting and medium shots of the mayhem on the floor, with a depth of field matching another classic 1939 western, Stagecoach.

The film is exalted by the star presences of Marlene Dietrich and James Stewart – the latter a rising star; the former a troubled figure who hadn't appeared on screen for two years. For Dietrich, it was a risk she needed to take, to shed the image

of the ethereal Berliner blonde established by her collaborations with Josef von Sternberg. Long gone were the days of overhead lighting and diffusion filters. Now it was time for barroom fights!

Ehsan Khoshbakht

BERLINER BALLADE

Germania Ovest, 1948

Regia: Robert A. Stemmle

■ T. it: *Ballata berlinese*. T. int.: *The Berliner*. Scen.: Günter Neumann. F.: Georg Krause. M.: Walter Wischniewsky. Scgf.: Gabriel Pellon. Mus.: Werner Eisbrenner, Günter Neumann. Int.: Gert Fröbe (Otto Normalverbraucher), Aribert Wäscher (Anton Zeithammer), Tatjana Sais (Ida Holle), Ute Sielisch (Eva Wandel), O.E. Hasse (il reazionario), Werner Oelschläger (il saccente), Hans Deppe (Emil Lemke). Prod.: Heinz Rühmann, Alf Teichs per Comedia-Film GmbH ■ DCP. D.: 89'. Bn. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / German version with English subtitles ■ Da: Günter-Neumann-Stiftung ■ Restaurato nel 2019 da Studio Hamburg Postproduction GmbH grazie al contributo di FFA Filmförderungsanstalt a partire da un controtipo negativo conservato presso Bundesarchiv / Restored in 2019 by Studio Hamburg Postproduction GmbH with funding provided by FFA Filmförderungsanstalt from a dupe negative preserved at Bundesarchiv

Berliner Ballade appartiene al gruppo di film tedeschi risalenti all'immediato dopoguerra e noti con il nome di *Trümmerfilme*, o 'film delle macerie'. Tratto da una sceneggiatura di Günter Neumann e diretto da Robert A. Stemmle, fu girato nel 1948 in autentici esterni berlinesi. Narra la storia del reduce Otto Normalverbraucher (Otto 'qualunque' o 'consumatore medio'), interpretato dal giovane Gert Fröbe, impegnato nella lotta quotidiana per la sopravvivenza nella città devastata e alle prese con i problemi pressanti che affliggevano tutti nel dopoguerra.

La vera protagonista del film, tuttavia, è proprio la città di Berlino. Malgrado fosse poco più che un enorme cumulo di macerie, era già diventata il giocattolo delle grandi potenze, che (come suggerisce il film in una scena di grande impatto) rischiavano di dare fuoco al mondo. *Berliner Ballade* tenta di guardare con occhio critico e satirico alla situazione sociopolitica della Germania all'indomani della Seconda guerra mondiale.

Inspirandosi alla celebre rivista di cabaret berlinese dello stesso Günter Neumann intitolata *Schwarzer Jahrmarkt* (gioco di parole su 'Schwarzmarkt', mercato nero, dunque letteralmente 'luna park nero'), *Berliner Ballade* impiega gli strumenti della parodia e della satira per divertire il suo pubblico e farlo riflettere. La prospettiva insolita in cui il film coinvolge lo spettatore è ancora più importante per creare un distacco ironico e umoristico: come spiega un autorevole narratore all'inizio del film, noi guardiamo la Berlino del 1948 trovandoci nella Berlino del 2048, "la Berlino che conoscete, la Berlino che vedete ogni giorno dai vostri elicotteri", che è, come illustrano le sensazionali immagini futuristiche del film, una metropoli vasta e vitale. *Berliner Ballade*, che allora fu un successo soprattutto al di fuori della Germania (vinse il Premio internazionale per la miglior fotografia alla Mostra di Venezia nel 1949), in seguito cadde più o meno nell'oblio. Grazie alla Günter-Neumann-Stiftung, che ha acquistato i diritti del film nel 2017, questa interessante testimonianza cinematografica di un'epoca può oggi essere riscoperta in un nuovo restauro digitale.

Christine Danziger

Berliner Ballade belongs to the group of German films from the immediate post-war period often referred to as Trümmerfilme or 'Rubble Films'. Based on a screenplay by Günter Neumann, and directed by Robert A. Stemmle, the film was shot in 1948 on location in Berlin.



Berliner Ballade

It tells the story of the returning soldier Otto Normalverbraucher (Otto 'everyman' or 'average consumer'), played by the young Gert Fröbe, and his daily struggle to survive in the devastated city, dealing with the pressing problems everyone was facing in the direct postwar era. The movie's real main character, however, is the city of Berlin itself, a place which – although not being much more than a huge pile of rubble – had already become the plaything of the great powers, who, as the movie suggests in a powerful scene, risk setting the world on fire. Thus, Berliner Ballade tries to turn a critical and satiric eye on the general sociopolitical conditions and events in Germany in the aftermath of World War II. Originating from Günter Neumann's own, at the time famous, Berlin cabaret programme Schwarzer Jahrmarkt (derived from 'Schwarzmarkt' or black

market: literally 'black funfair'), Berliner Ballade uses parody and satire to entertain its audience as well as provoke reflection. Even more important for establishing its humorous and ironic distance is the unusual perspective the film draws the spectator into: we are, as we learn from an authoritative narrator at the film's opening, looking back at the Berlin of 1948 from the Berlin of 2048 ('the Berlin you know, the Berlin you see daily from your helicopters'), which as the film illustrates in impressive futuristic images, is a vast and vital metropolis. Berliner Ballade was a success especially outside of Germany (it won the International Prize for Best Cinematography at the Venice International Film Festival in 1949) but later fell more or less to oblivion. Thanks to the Günter-Neumann-Stiftung, which acquired the rights to the film in 2017, this interesting cine-

matic testimony of its time is now available to be rediscovered in a new, digitally restored version.

Christine Danziger

LOS OLVIDADOS

Messico, 1950 Regia: Luis Buñuel

■ T. it.: *I figli della violenza*. Sog., Scen.: Luis Alcoriza, Luis Buñuel. F.: Gabriel Figueroa. M.: Carlos Savage. Scgf.: Edward Fitzgerald. Mus.: Gustavo Pittaluga. Int.: Alfonso Mejía (Pedro), Estela Inda (Marta, madre di Pedro), Miguel Inclán (don Carmelo, il cieco), Roberto Cobo ('El Jaibo'), Alma Delia Fuentes (Meche), Efraín Arauz ('El Cacarizo'), Mario Ramírez ('Ojitos'), Francisco Jambrina (direttore del riformatorio), Javier Amezcuca (Julián), Jesús Navarro (padre di Julián). Prod.:



Los olvidados

Óscar Dancigers, Sergio Kogan, Jaime Menasce per Ultramar Films ■ DCP. D.: 81'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / Spanish version with English subtitles ■ Da: The Film Foundation's World Cinema Project ■ Restaurato nel 2019 da The Film Foundation's World Cinema Project presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Fundación Televisa, Cineteca Nacional Mexico e Filmoteca de la UNAM, grazie al contributo di The Material World Foundation / Restored in 2019 by The Film Foundation's World Cinema Project at L'Immagine Ritrovata laboratory in collaboration with Fundación Televisa,

Cineteca Nacional México and Filmoteca de la UNAM with funding provided by The Material World Foundation

I loro sogni sono la misura dei loro destini.
André Bazin

Luis Buñuel riuscì a scomparire dalla storia del cinema dopo aver creato due scandalosi film surrealisti e un documentario girato in una delle zone più povere della Spagna. In Messico ricevette poi l'incarico di girare in velocità due film d'intrattenimento a basso costo. Nei successivi tre anni senza

impiego studiò attentamente Città del Messico e decise di concentrarsi sulle condizioni dei bambini abbandonati. Non c'è niente di ovvio nel modo in cui Buñuel racconta la povertà, e del resto detestava il sottotitolo *Pitié pour eux* affibbiato al film in alcuni paesi. Basò *Los olvidados* su osservazioni dirette e documenti ufficiali, ma sfidò il neorealismo ritraendo i suoi protagonisti come figure complesse guidate dai propri impulsi inconsci. Lo psicoanalista Mikael Enckell ha visto in *Un chien andalou* "cronache da un ricettacolo di tentazioni represses", e lo stesso vale per *Los olvidados*. La di-

menzione inspiegabile non è mai assente, e il concetto stesso di 'realtà' è costantemente messo in discussione. Non c'è via d'uscita, se non attraverso il vicolo cieco della morte. L'umanità è sottoposta a una prova estrema nel personaggio di Jaibo, che ha visto sua madre solo una volta, "e forse è stato un sogno". Un cieco accarezza con una colomba la schiena nuda di una bambina per trasferire all'animale la sua malattia. Nessuno ha saputo creare simili situazioni come Buñuel. Nel suo stile unico, sesso e violenza, ragione e pazzia, bene e male si distinguono a fatica, e questa è la caratteristica più autentica della poesia buñueliana. "La porta del sogno sembra chiusa per sempre. Solo le ferite restano aperte", scrisse Octavio Paz. Ma le rivelazioni oniriche di Buñuel sembrano trascendere la nostra comprensione e accedere a territori che parrebbero preclusi al cinema.

Peter von Bagh, *Elämä suuremmat elokuvat* [Films Bigger Than Life], Otava, Helsinki 1989

Their dreams are the measures of their destinies.

André Bazin

Luis Buñuel managed to vanish from the history of the cinema having created two scandalous surrealist films and one documentary from the poorest corner of Spain. Suddenly he got an assignment in Mexico for two entertainment quickies. During the three following years of unemployment he conducted a thorough study of Mexico City and decided to focus on abandoned children. There is nothing obvious in Buñuel's account of poverty, and he hated the subtitle *Pitié pour eux* given to the film in certain countries. He based his account on first-hand observations and official records but defied neorealism by portraying his protagonists as complex figures driven by their unconscious urges. The psychoanalyst Mikael Enckell saw in *Un chien andalou* "reports from



Journey into Light

the repository of repressed temptations", and the same goes for Los olvidados. The inexplicable dimension is never absent, and the very concept of 'reality' is constantly questioned. Nobody can escape except through the blind alley of death. Humanity is put to an extreme test in the character of Jaibo, who has seen her mother only once, "and maybe it was a dream". A blind man caresses the bare back of a girl with a dove in order to transfer her sickness onto the bird. Nobody was able to create such moments like Buñuel. In his unique blend sex and violence, madness and sanity, good and evil are hard to tell apart, and that is the most authentic distinction of Buñuelian poetry. "The threshold of the dream seems closed forever. Only wounds remain open", wrote Octavio Paz. But Buñuel's oneiric revelations seem to transcend our ordinary understanding and trespass into territories that might seem impossible for the cinema to reach.

Peter von Bagh, *Elämä suuremmat elokuvat* [Films Bigger Than Life], Otava, Helsinki 1989

Sterling Hayden l'irregolare *The Anomalous* Sterling Hayden

JOURNEY INTO LIGHT

USA, 1951 Regia: Stuart Heisler

■ T. alt.: Skid Row. Sog.: Anson Bond. Scen.: Stephanie Nordli, Irving Shulman. F.: Elwood Bredell. M.: Terry O. Morse. Scgf.: Charles D. Hall. Mus.: Emil Newman, Paul Dunlap. Int.: Sterling Hayden (reverendo John Burrows), Viveca Lindfors (Christine Thorssen), Thomas Mitchell (Gandy), Ludwig Donath ('Doc' Thorssen), H.B. Warner (Wiz the Wino), Jane Darwell (Mack), John Berkes (Racky), Peggy Webber (Jane Burrows). Prod.: Joseph Bernhard per Bernhard Productions, Inc. ■ 35mm. D.: 87'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film & Television Archive per concessione di Park Circus e The Film Foundation ■ Restaurato da UCLA Film & Television Archive grazie al contributo di Hollywood Foreign Press

Association e The Film Foundation /
Restored by the UCLA Film & Television
Archive with funding provided by
Hollywood Foreign Press Association and
The Film Foundation

Nel suo libro *Wanderer*, Hayden si riferisce a *Skid Row* (uscito poi con un titolo più edificante) usando l'espressione "film di merda", ma quando iniziò a girare questa pellicola indipendente, a metà marzo del 1951, era ben contento di lavorare. Da più di un anno non riceveva offerte e aveva gravi problemi personali, sia in famiglia (con un divorzio incombente) sia con i cacciatori di streghe di Washington. Si trovava nello spaccio degli studios dove si svolgevano le riprese, a Hollywood, quando uno sceriffo federale gli consegnò un mandato di comparizione che gli ingiungeva di recarsi a Washington per rendere testimonianza sulle sue affiliazioni comuniste.

In *Journey into Light* Hayden interpreta un pastore della East Coast che scivola nell'alcolismo e diventa un vagabondo. La sua deriva esistenziale lo porta a Los Angeles tra i senzatetto e nelle celle per ubriachi, ma anche alla 'Midnight Mission' del predicatore di strada 'Doc' Thorssen e infine alla redenzione.

Quando un film cita nei titoli il celebre fotografo di scene del crimine Weegee (*The Naked City*) come "consulente per i bassifondi", due sono le possibilità: o sta facendo la cosa giusta o ha un problema. In questo caso era una semplice trovata pubblicitaria. Il regista Stuart Heisler disse poi che il film "non gli era né gradito né sgradito" ma che aveva dovuto lottare con un attore non all'altezza di un ruolo così complesso (e comprensibilmente non abbastanza concentrato). Eppure il film non è un semplice oggetto bizzarro, ma una storia alla Capra raccontata da un regista privo di sentimentalismo. È anche una bella sorpresa vedere vecchi attori del muto che avevano lavorato con Chaplin e DeMille (o Ford e Capra, come Thomas Mitchell



Crime Wave

e Jane Darwell) interpretare il ruolo di vagabondi nelle strade di Los Angeles. H.B. Warner, che nel 1927 aveva interpretato Cristo in *Il re dei re*, qui è Wiz the Wino, l'unico ubriaccone incorreggibile della missione.

Philippe Garnier

In his book Wanderer, Hayden refers to Skid Row (released under this more uplifting title) only as a "shit-ass picture", but when he started this independent film in mid-March 1951 he was glad of the work. He hadn't had an offer in over a year and had serious personal problems, both at home (divorce looming) and with the witch-hunters in Washington. He was in the commissary of the Hollywood studio where they were making Skid Row when a US Marshall served him with a subpoena to go to Washington and testify about his Communist affiliations.

Hayden plays an East Coast pastor who becomes a drunk and a bum. His drifting brings him to Los Angeles' skid row and drunk tanks, and eventually to Doc Thorssen's midnight mission, and redemption.

Any picture that credits crime photographer Weegee (The Naked City) as

"Skid Row Consultant" is either doing something right or has a problem. In this case it was just a publicity stunt. Director Stuart Heisler later said he "neither liked or disliked the picture", but he had to contend with a lead actor who was out of his depth with such a complex part (and understandably not focused as he should have). Still, the film is a more than a curio, a Capra story told by a dry-eyed director. It is also a treat to see these old silent film actors from Chaplin or DeMille's companies (or from Ford and Capra, like Thomas Mitchell or Jane Darwell) playing bums in real streets. H.B. Warner, who in 1927 played Christ in The King of Kings, here plays Wiz the Wino, the only unrepentant drunk in the mission.

Philippe Garnier

CRIME WAVE

USA, 1954 Regia: André De Toth

■ T. it.: *La città è spenta*. T. alt.: *The City Is Dark*. Sog.: dal racconto *Criminal's Mark* (1950) di John e Ward Hawkins. Scen.: Crane Wilbur, Bernard Gordon, Richard

Wormser. F.: Bert Glennon. M.: Thomas Reilly. Scgf.: Stanley Fleischer. Mus.: David Buttolph. Int.: Sterling Hayden (detective tenente Sims), Gene Nelson (Steve Lacey), Phyllis Kirk (Ellen Lacey), Ted de Corsia ('Doc' Penny), Charles Buchinsky [Bronson] (Ben Hastings), Jay Novello (Otto Hessler), Nedrick Young (Gat Morgan), James Bell (Daniel O'Keefe), Dub Taylor (Gus Snider), Timothy Carey (Johnny Haslett). Prod.: Bryan Foy per Warner Bros. Pictures, Inc. ■ DCP. D.: 74'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Warner Bros. International Limited per concessione di Park Circus

De Toth girò uno dei migliori e più duri polizieschi degli anni Cinquanta in soli tredici giorni nelle strade del centro di Los Angeles. L'ex pregiudicato Gene Nelson e sua moglie Phyllis Kirk vogliono rigare dritto, ma alla loro porta bussava una banda di evasi che ha alle calcagna il detective Sims. Hayden interpreta il duro e cinico poliziotto nello stesso modo in cui aveva interpretato il delinquente Dix Handley in *Giungla d'asfalto*. Non tollera i pestaggi, ma non si fa scrupoli a usare degli esseri umani come esche e a distruggere le loro vite. De Toth dovette quasi costringere Bert Glennon a girare senza permessi con un energico 'guerilla style' che ricorda *Gun Crazy* (*La sanguinaria*) di Joseph H. Lewis. Impiegò volti nuovi come Charles (non ancora Bronson) Buchinsky e Timothy Carey, che vediamo gigioneggiare e sbuffare anelli di fumo come uno cheyenne, anche se De Toth cercò di mantenerlo sullo sfondo. L'ex ballerino di tip tap Gene Nelson interpreta con esito felice un ruolo diverso da quello con il quale era identificato, e Hayden è un eccellente piedipiatti: il suo stuzzicadenti masticato rabbiosamente affascinò Jean-Pierre Melville (si veda Jean Dessailly in *Lo spione*). Hayden non sapeva se sarebbe stato in grado di dire le battute continuando a masticare lo stuzzicadenti. De Toth commentò: "Sims mastica lo stuzzicadenti perché sta cercando di smettere di fumare. Hayden

aveva problemi con l'alcol ed era a disagio di fronte alla macchina da presa. Me ne sono servito. Lo stuzzicadenti lo infastidisce come l'idea di distruggere la vita di quelle persone. Dopo aver fatto l'unico gesto umano, alla fine, sfilava una sigaretta dal taschino e l'accende. Quando se ne rende conto la accartoccia e sorride per la prima volta nel film".

Philippe Garnier

André De Toth shot one of the grittiest and best crime pictures of the 50s in 13 days on the streets of downtown Los Angeles. Ex-con Gene Nelson and his wife Phyllis Kirk want to go straight, but a gang of prison escapees comes knocking, immediately bringing Detective Sims to their door. Hayden plays this cynical, hardened cop just as he had played hoodlum Dix Handley in The Asphalt Jungle. He doesn't condone beatings, but has no qualms about using human beings as bait for the escaped hoods, and ruining their lives.

De Toth pushed Bert Glennon to shoot in a highly kinetic guerilla style reminiscent of Joseph H. Lewis' Gun Crazy. He introduced newcomers such as Charles (not yet Bronson) Buchinsky and Timothy Carey, who can be seen hamming it up and blowing smoke rings like a Cheyenne, even if De Toth tried to keep him safely in the background.

Ex-tap dancer Gene Nelson is neatly cast against type, and Hayden excels at his cop part, constantly chewing a toothpick – a prop that fascinated Jean-Pierre Melville (see Jean Dessailly in Le Doulos). Hayden was not sure he could chew and deliver his lines at the same time. De Toth: "Sims chews the pick because he's trying to stop smoking. Hayden had a drinking problem, and was uncomfortable in front of the camera. I used this. He was bothered by the pick, just as he was bothered about ruining these people's lives. When he does that one human thing at the end, he pulls a cigarette and lights it. When he realizes it, he crumples it and smiles for the first time in the movie".

Philippe Garnier

MIRACOLO A MILANO

Italia, 1951 Regia: Vittorio De Sica

■ T. int.: *Miracle in Milan*. Sog.: dal romanzo *Totò il buono* (1943) di Cesare Zavattini. Scen.: Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Suso Cecchi D'Amico, Mario Chiari, Adolfo Franci. F.: Aldo Graziati. M.: Eraldo Da Roma. Scgf.: Guido Fiorini. Mus.: Alessandro Cicognini. Int.: Francesco Golisano (Totò), Emma Gramatica (Lolotta), Paolo Stoppa (Rappi), Guglielmo Barnabò (Mobbì), Brunella Bovo (Edvige), Arturo Bragaglia (Alfredo), Anna Carena (Marta), Alba Arnova (la statua che prende vita), Flora Cambi (l'innamorata infelice), Virgilio Riento (il sergente delle guardie). Prod.: Vittorio De Sica per Produzioni De Sica, ENIC - Ente Nazionale Industrie Cinematografiche ■ DCP. D.: 100'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Mediaset e Compass Film ■ Restaurato nel 2019 da Cineteca di Bologna e Compass Film in collaborazione con Mediaset, Infinity, Arthur Cohn e Variety Communications presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo camera e da un controtipo positivo d'epoca / *Restored by Cineteca di Bologna and Compass Film, in collaboration with Mediaset, Infinity, Arthur Cohn and Variety Communications at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original camera negative and a vintage dupe positive*

Miracolo a Milano è un'opera lirica nella quale la lotta per l'alloggio di un gruppo di vagabondi viene presentata come una fantasia. Gli abitanti proletari della baraccopoli sono in costante conflitto con un potente capitalista. La forma è sia marcatamente realista sia aperta a tocchi surrealisti. Nei loro film più significativi Vittorio De Sica e Cesare Zavattini seppero animare il dramma degli oggetti come era stato fatto raramente dopo i film tedeschi degli anni Venti sceneggiati da Carl Mayer. Qui gli oggetti appaiono spesso inspiegabilmente strani, fuori posto: una macchina da cucire, un divano, una fisarmonica.



Miracolo a Milano (Archivio Giuditta Rissone – Emi De Sica / Cineteca di Bologna)

In *Miracolo a Milano* la fiaba è uno strumento di cristallizzazione e un veicolo d'evasione. La commedia della cittadinanza: virtù scomparse, che nelle difficili circostanze del periodo postbellico trovano posto e sopravvivono solo nella fantasia. Nella straordinaria corrente d'ispirazione che anima De Sica e Zavattini, la descrizione del mondo contiene in sé un'ironia crudele. La fantasia offre rifugio agli angeli buoni della nostra natura che aleggiavano sulla fredda quotidianità.

La visione è pervasa da una comicità di fondo e originale. Il racconto della malattia, della fame, della disabilità e della povertà non scade mai nella falsa poesia. È invece illustrato mediante gag creative e originali, come il povero così magro da volare in cielo portato dai palloncini. L'accumulo di situazioni grottesche e surreali, 'felliniane', passa in affettuosa rassegna un'umanità straordinariamente versatile. La visione comica assume a sua volta dimensioni politiche e storiche perfino più vaste. Abbondano usi e ornamenti dell'era mussoliniana. Alla burocrazia – sempre disprezzata da De Sica – viene riservato un trattamento speciale, e lo stesso vale per lo scontro fisico tra i poveri e i poliziotti (sicuramente poveri diavoli pure loro).

Il tono è tenero ma non mitigato: sozzanoso come nelle vere fiabe, non sdolcinato né annacquato. Tante sono le affinità che vengono in mente, da Francesco d'Assisi alla Gelsomina di Fellini. Dagli appunti postumi di Peter von Bagh (2014), traduzione di Antti Alanen

Miracolo a Milano is a lyrical work in which the struggle for a home is presented as a fantasy. We find ourselves in a shantytown whose inhabitants are in constant battle with a powerful capitalist. The form is both markedly realistic and open to subtle surrealist touches. In their most significant films, Vittorio De Sica and Cesare Zavattini were able to animate objects in a way that had seldom been seen since the German films of the 1920s

written by Carl Mayer. Here items are often inexplicably strange, displaced: a sewing machine, a sofa, an accordion. The fairytale here is both a means of crystallization and a vehicle of evasion. The comedy of citizenship: vanishing virtues whose place in the harsh circumstances of the post-war world survives only in fantasy. Cruel irony is inherent in an account of a world: a profound comment from De Sica and Zavattini, who were riding an extraordinary current of inspiration. Fantasy provides a refuge for the better angels of our nature hovering over the chilly everyday.

The vision is comic in quite a fundamental and original sense. The account of sickness, hunger, disability and poverty is entirely without fake poeticism. Instead it is portrayed through creative and original gags: a poor person so light that he rises to the sky carried by an air balloon. More than ever before, the accumulated 'Fellinian' grotesques build into an affectionate survey of the extraordinary versatility of humanity. The same comic vision assumes even wider historical and political dimensions. Mussolini-era ornamentalisms and customs abound. Bureaucracy – always an object of particular contempt for De Sica – gets special treatment, as does the often physical confrontation between the poor and the police (who are, undoubtedly, poor devils themselves).

The tone is gentle and yet unmitigated: substantial like a true fairytale, not squishy in the current sense of the word, where it is often watered-down, regressed. Affinities emerge with figures from Francis of Assisi to Fellini's Gelsomina. Peter von Bagh's posthumous notes (2014), translated by Antti Alanen

MOULIN ROUGE

Gran Bretagna-USA, 1952

Regia: John Huston

■ Sog.: dal romanzo *Moulin Rouge: A Novel Based on the Life of Henri de Toulouse-Lautrec* (1950) di Pierre La Mure. Scen.: Anthony Veiller, John Huston. F.: Oswald

Morris. M.: Ralph Kempen. Scgf.: Paul Sheriff, Marcel Vertès. Mus.: Georges Auric. Int.: José Ferrer (Henri de Toulouse-Lautrec), Zsa Zsa Gabor (Jane Avril), Suzanne Flon (Myriamme Hyam), Claude Nollier (contessa Adèle de Toulouse-Lautrec), Katherine Kath (Louise Weber, 'La Goulue'), Muriel Smith (Aïcha), Walter Crisham (Valentin le Désossé), Harold Kasket (Charles Zidler), Georges Lannes (Balthazar Patou), Christopher Lee (Georges Seurat). Prod.: Romulus Films, Ltd., Moulin Productions, Inc. ■ DCP D.: 120'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Park Circus ■ Restaurato nel 2019 da The Film Foundation in collaborazione con Park Circus, Romulus Films e MGM grazie al contributo di Franco-American Cultural Fund, Directors Guild of America (DGA), Motion Picture Association of America (MPAA), Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (SACEM) e Writers Guild of America, West (WGAW) presso il laboratorio Cinéris Inc. a partire dal negativo nitrato Technicolor tricolore / *Restored in 2019 by The Film Foundation in collaboration with Park Circus, Romulus Films and MGM with funding provided by Franco-American Cultural Fund, Directors Guild of America (DGA), Motion Picture Association of America (MPAA), Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (SACEM), and Writers Guild of America, West (WGAW) at Cinéris Inc. laboratory from the original Technicolor trichrome negative nitrate*

Due aneddoti, tra i tanti che circondano *Moulin Rouge*, riassumono il felice esito che il film rappresentò per molte delle persone coinvolte nella sua realizzazione. Huston raccontò in un articolo di "Esquire" come il produttore James Woolf avesse insistito perché leggesse il romanzo, subito dopo aver terminato le riprese di *La regina d'Africa*. Quando decise di girare il film gli attori presero subito a contattarlo, e quando propose la parte di Toulouse-Lautrec a José Ferrer, lui rispose che aveva già comprato i diritti di rappresentazione a teatro. Il ritratto



Moulin Rouge

minuziosamente calibrato che Ferrer fa dell'impassibile partecipante-osservatore è in effetti ciò che dà coesione all'esuberante ricostruzione della Montmartre della belle époque: "decisamente l'illustrazione più vivace ed esaltante della Parigi bohémienne mai schiacciata sullo schermo" esultò Bosley Crowther sulle pagine del "New York Times".

L'altro aneddoto, particolarmente interessante trattandosi di presentare questo nuovo restauro digitale, riguarda l'accordo tra Huston e il suo direttore della fotografia Ossie Morris sull'atteggiamento da adottare nei

confronti del Technicolor. Huston disse che il Technicolor gli faceva pensare "alle pubblicità della birra... dove tutto è sempre troppo limpido". Con l'incoraggiamento del regista e i consigli del fotografo Eliot Elisofon, Morris desaturò volutamente il colore mediante filtri e fumo sul set perché "sembrasse che fosse stato Toulouse-Lautrec a dirigere il film" come voleva Huston. La Technicolor fu così allarmata dai risultati che mandò un gruppo di dirigenti a lamentarsi che il film avrebbe nuociuto all'immagine del procedimento. Huston spiegò che l'effetto era esattamente quello che lui

e Morris volevano, e aggiunse 'Fotatevi, signori'.

Pare che Elisofon avesse collaborato alla scelta dei colori, scegliendo il 'verde-azzurro assenzio' per il pittore, il viola per la prostituta Marie con cui ha una relazione tumultuosa e il rosa per Myriamme, l'altra donna di questa versione condensata e inevitabilmente censurata della tempestosa vita di Toulouse-Lautrec. Ma altrettanto importante fu il contributo dell'artista di origini ungheresi Marcel Vertès, che fu accreditato solo per la scenografia e i costumi. Non solo quella che vediamo all'opera è la mano di Vertès (pare fos-

se stato un buon falsario di Lautrec), ma l'autenticità della Montmartre del film, con lunghe riprese notturne in esterni e a Shepperton, doveva sicuramente molto alla sua frequentazione giovanile degli ambienti parigini dell'arte e della moda.

Ian Christie

Among the many anecdotes surrounding Moulin Rouge, two sum up the happy achievement that the film marked for many of those involved. John Huston told in an "Esquire" article how the producer James Woolf had pressed the novel on him, shortly after The African Queen, whereupon actors immediately started contacting him. And when he asked José Ferrer, his choice to play Toulouse-Lautrec, the actor replied that he'd already bought the stage rights. Ferrer's minutely calibrated portrayal of the impassive participant-observer is indeed what anchors the vivid recreation of belle époque Montmartre, hailed by the "New York Times" Bosley Crowther as "unquestionably the most vivacious and exciting illustration of bohemian Paris ever splashed upon the screen".

The other anecdote that's especially relevant to anticipating this new digital restoration concerns the agreement between Huston and his cinematographer Ossie Morris about their attitude to Technicolor. Huston felt most contemporary uses of the process resembled "beer ads...with everything coming out too clear". With the director's encouragement, and advice from the photographer Eliot Elisofon, Morris deliberately desaturated the colour, using filters and smoke on set, to achieve Huston's ambition that the film would look "as if Toulouse-Lautrec had directed it". So alarmed was Technicolor by the results that a group of executives arrived to complain that it would bring their process into disrepute. Huston explained that the effect was exactly what he and Morris wanted, adding famously, "Fuck you, gentlemen".

Elisofon seems to have helped guide the colour coding of 'absinthe blue-green' for the painter, purple for the prostitute Ma-

rie with whom he has a stormy relationship, and pink for Myriamme, the other woman in this condensed and inevitably bowdlerised version of Toulouse-Lautrec's tempestuous life. But equally important was the contribution of the Hungarian-born artist Marcel Vertès, credited only for set decoration and costume design. Not only is it Vertès' hand that we see sketching (he had apparently been a successful Lautrec faker), but the authenticity of the Montmartre settings, with extensive night filming on location as well as at Shepperton, must have owed much to his own early experience in Parisian art and fashion circles.

Ian Christie

AIDA

Italia, 1953 Regia: Clemente Fracassi

■ Sog.: dall'opera lirica omonima (1871) di Giuseppe Verdi. Scen.: Clemente Fracassi, Carlo Castelli, Anna Gobbi, Giorgio Salvucci. F.: Piero Portalupi. M.: Mario Bonotti. Scgf: Flavio Mogherini. Int.: Sophia Loren (Aida, con la voce di Renata Tebaldi), Lois Maxwell (Amneris, con la voce di Ebe Stignani), Luciano Della Marra (Radames, con la voce di Giuseppe Campora), Afro Poli (Amonasro, con la voce di Gino Bechi), Antonio Cassinelli (Ramfis, il Gran Sacerdote, con la voce di Giulio Neri), Enrico Formichi (il faraone), Marisa Valenti (ancella, con voce di Giovanna Russo). Prod.: Gregor Rabinovitch, Federico Teti per O.S.C.A.R. Film ■ DCP. D.: 99'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Surf Film ■ Restaurato in 4K nel 2019 da Cineteca di Bologna e Surf Film presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata grazie al contributo del Ministero per i beni e le attività culturali a partire da tre matrici positive di separazione colore conservate presso Studio Cine / Restored in 4K in 2019 by Cineteca di Bologna and Surf Film at L'Immagine Ritrovata laboratory with funding provided by Ministero per i beni

e le attività culturali from three color positives separation matrices preserved at Studio Cine

Mario Camerini (che c'entra sempre quando si parla di cinema italiano) ha avuto la genialità di costruire due triadi di aiuti-registi: nel suo rossiniano *Figaro e la sua gran giornata* Raffaello Matarazzo, Giuseppe Fatigati e Mario Soldati; in *Il documento*, recentemente ritrovato dalla Cineteca del Friuli, Mario Monicelli, Giulio Morelli e Clemente Fracassi; l'ultimo dei tre sempre nel ruolo di ciacchista (in una catena per cui è il ciacchista Soldati a introdurre come ciacchista Fracassi nel secondo film). Fatigati prima e Fracassi poi diventeranno uomini affidabili della macchina produttiva del cinema italiano, entrambi specializzati nei film-opera, con il secondo, però, capace anche di ritagliarsi importanti ruoli produttivi nell'immenso *Sissignora* di Poggioli e poi nei più memorabili Fellini prodotti da Rizzoli. Però Fracassi, pur schivo quando si alludeva alle sue regie, aveva un'indubbia tempra d'autore: se il primo e l'ultimo dei suoi soli quattro film hanno un che di derivativo dal mélo in costume, seppur interessanti (*Romanticismo e Andrea Chénier*), gli intermedi *Sensualità* e *Aida* risplendono per singolarità nel panorama del cinema italiano, paragonabili solo a qualche Matarazzo (*Giuseppe Verdi* o *La risaia*; al primo lo unisce il Ferraniacolor, che è stato tra i più affascinanti marchi di colore della storia del cinema). Allora sia detto chiaramente che per *La dolce vita* Fracassi non era un ragazzo di bottega, bensì il catalizzatore del suo spirito cosmopolita. In *Sensualità* non solo introduceva la vicenda dell'esodo istriano (come *La città dolente* di Bonnard cui collaborò Fellini) ma la traduceva in un turgore da mélo ispano-messicano. *Aida* ben rinnova il fascino egizio che fece nascere l'opera di Verdi, inventando una diva (Loren) doppiata dalla diva Tebaldi (mentre nei Gallone le voci erano spesso meno auratiche).

Sergio M. Grmek Germani

Mario Camerini (always involved when we talk about Italian cinema) had the genial idea of creating two separate trios of assistant directors. In his Rossini-esque *Figaro e la sua gran giornata* (Figaro and His Great Day), it was Raffaello Matarazzo, Giuseppe Fatigati and Mario Soldati; whereas in *Il documento* (The Document), recently rediscovered by Cineteca del Friuli, Mario Monicelli, Giulio Morelli and Clemente Fracassi. The last component of each trio was always the clapper loader (this chain of production sees clapper loader Soldati introduce Fracassi as clapper loader on the second film). First Fatigati and then Fracassi became trusted men of the Italian cinema production machine, both specialising in opera films, with the latter also able to carve out important production roles for himself in Poggioli's immense *Sissignora* and subsequently the most memorable Fellini films of the Rizzoli era.

However Fracassi, although evasive when discussing his directorial career, had without doubt the temperament of an auteur: of the four films he directed, although the first and last, which have the feel of costume melodramas (Romanticismo and Andrea Chénier), are themselves of some interest, it is his two middle films, *Sensualità* and *Aida*, that hold a unique spot in Italian cinema history, comparable only to certain films by Matarazzo (Giuseppe Verdi or Rice Girl; with the former shot in Ferraniacolor, one of the most fascinating colour systems in the history of cinema). Therefore, it must clearly be stated that on *La dolce vita* Fracassi was not an errand boy; rather he was the catalyst for its cosmopolitan spirit. In *Sensualità* (Barefoot Savage) not only does he recount the Istrian exodus - like Bonnard in *La città dolente* (City of Pain), on which Fellini collaborated -, he also gives it the overblown feel of a Spanish-Mexican melodrama. *Aida* successfully reinvigorates the Egyptian charm that gave birth to Verdi's opera and invents a star (Loren), with songs dubbed by opera diva Tebaldi (while in the films of Gallone, the voices were often less auratic).

Sergio M. Grmek Germani



Aida

THE WAR OF THE WORLDS

USA, 1953 Regia: Byron Haskin

■ T. it.: *La guerra dei mondi*. Sog.: dal romanzo omonimo (1898) di H.G. Wells. Scen.: Barré Lyndon. F.: George Barnes. M.: Everett Douglas. Scgf.: Hal Pereira, Albert Nozaki. Mus.: Leith Stevens. Int. Gene Barry (dottor Clayton Forrester), Ann Robinson (Sylvia Van Buren), Les Tremayne (generale Mann), Robert Cornthwaite (dottor Pryor), Sandro Giglio (dottor Bilderbeck), Lewis Martin (pastore Matthew Collins), Houseley Stevenson Jr. (aiutante del generale Mann), William Phipps (Wash Perry), Vernon Rich (colonnello Ralph Heffner), Jack Kruschen (Salvatore). Prod.: George Pal per Paramount Pictures Corp. ■ DCP. D.: 85'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Paramount Pictures per concessione Park Circus ■ Restaurato in 4K nel 2018 da Paramount Pictures in collaborazione con Ben Burt e Craig Barron presso il laboratorio Technicolor & Skywalker Sound a partire dal negativo camera originale Technicolor / Restored in 4K in 2018 by Paramount Pictures in collaboration with Ben Burt and Craig

Barron at Technicolor & Skywalker Sound laboratory from the original Technicolor camera negative

Per organizzare un efficace attacco a sorpresa bisogna conoscere il nemico. Prima di essere invasa, la Terra è stata tenuta sotto osservazione, a lungo. Appena dopo i titoli di testa, la vediamo sospesa nel cosmo, come se fosse nel mirino di un telescopio marziano. *The War of the Worlds*, anche se mostra il volto degli alieni solo fugacemente, insiste a più riprese sull'importanza strategica dello sguardo (notoriamente, la guerra come logistica della percezione). Le piccole astronavi extraterrestri somigliano ad occhi di metallo con sottili iridi verdi e tentacolari protuberanze che non solo guardano, ma anche riprendono e proiettano. Dalla prospettiva degli alieni, i terrestri sono figure oblunghe e deformate, una specie di creature da incubo.

Questo è uno dei rari film degli anni Cinquanta a farci condividere, per quanto a tratti, il punto di vista extraterrestre, permettendoci di rispecchiarci nella relativa mostruosità umana.



The War of the Worlds

Oltre a ciò, è fra le poche pellicole a raccontare un assalto di massa (molto più frequentemente gli invasori, in quegli anni, sono una sparuta pattuglia mandata in perlustrazione). I terrestri rispondono compatti e concordi, nonostante un fallimento dietro l'altro e momentanei cedimenti al panico. La figura del prete, che nel romanzo di Wells farneticava di apocalissi dando pessimo spettacolo di sé, nel film avanza fiducioso verso il marziano, rimanendo arrostito. Ad ogni modo, Dio sarà con noi, come in tutta la fantascienza dell'epoca (talvolta lo manifesta però in forme eccessive: in *Red Planet Mars*, fa addirittura un annuncio alla radio).

The War of the Worlds, uno dei film di fantascienza più spettacolari di sempre, è il primo episodio del felice sodalizio tra Pal e Haskin. Gran parte del suo successo è da addebitare alla ricchezza degli effetti speciali di Gordon Jennings, premiati con l'Oscar.

Andrea Meneghelli

For an effective surprise attack, you have to know your enemy. So before the invasion, Earth was observed for a long time. Just after the opening credits we see Earth suspended in the cosmos as if in the viewfinder of a Martian telescope. Even though it fleetingly shows us the face of the alien, The War of the Worlds

emphasises the strategic importance of vision (as is noted, war involves logistics of perception). The small extraterrestrial spaceships resemble metallic eyes with thin green irises and a tentacle-like extremity that not only can see, but can also film and project. From the aliens' point of view, earthlings are oblong, deformed beings, a kind of nightmarish creature.

This is one of the rare 1950s pictures that, at moments, offers us the extraterrestrial's point of view, making us see ourselves as monstrous beings. In addition, it is one of the few movies depicting a mass invasion (at that time, invaders were more often portrayed as a scant



Ride Lonesome

group sent off to patrol an area). Earthlings respond in unison, despite continuous failures and momentarily caving in to panic. The character of the priest, who in H.G. Wells' novel raves on about the apocalypse and ultimately makes a fool out of himself, gets burned. At any rate, God is with us, as in all science-fiction of the period (sometimes in extravagant forms such as the radio announcement in Red Planet Mars).

One of the most spectacular sci-fi films of all time, The War of the Worlds was the first act of a flourishing partnership between George Pal and Byron Haskin. Much of its success was due to Gordon Jennings' lavish special effects, for which he won an Oscar.

Andrea Meneghelli

RIDE LONESOME

USA, 1959 Regia: Budd Boetticher

■ T. it.: *L'albero della vendetta*. Sog., Scen.: Burt Kennedy. F.: Charles Lawton Jr. M.: Jerome Thoms. Scgf.: Robert Peterson. Mus.: Heinz Roemheld. Int.: Randolph Scott (Ben Brigade), Karen Steele (Carrie

Lane), Pernell Roberts (Sam Boone), James Best (Billy John), Lee Van Cleef (Frank John), James Coburn (Wid), Dyke Johnson (Charlie), Boyd Stockman (capo indiano). Prod.: Budd Boetticher per Ranown Pictures Corp.

Tra il 1956 e il 1960 Budd Boetticher diresse sette western con Randolph Scott, i migliori dei quali, compreso *Ride Lonesome* (1959), furono sceneggiati da Burt Kennedy. Noti come ciclo Ranown dal nome della casa di produzione (anche se non furono tutti prodotti dalla Ranown Pictures), sono capolavori a basso costo che conciliano dialoghi seccamente poetici e austero classicismo con la scarna energia dei western di serie B.

Questi *kammerspiel* girati in esterni seguono piccole bande di uomini attraverso territori desolati e ostili ed esaminano le complesse dinamiche che si instaurano in gruppi tenuti assieme da fini conflittuali e da un solo obiettivo comune, la sopravvivenza. Kennedy seppe comporre molteplici variazioni su un tema inesauribile, con Scott nel ruolo dell'uomo ostinato e taciturno che persegue una ricerca privata e so-

litaria. Sul suo cammino il protagonista incontra rozzi teppisti, donne in pericolo e predoni indiani, e incrocia le spade con fuorilegge intelligenti, seducenti e moralmente ambigui che rappresentano di volta in volta alleati e minacciosi rivali. Tutta questa gente si destreggia per ottenere una posizione di vantaggio, si scruta a vicenda alla ricerca di moventi e di punti deboli affrontando lunghi dialoghi e faticose cavalcate in una tensione crescente, interrotta da repentine e sorprendenti esplosioni di violenza.

Ride Lonesome è il più cupo e magistralmente malinconico dei film del ciclo. Girato nei dintorni di Lone Pine, in California, si svolge in una desolazione ultraterrena fatta di rocce frastagliate, scolorite dune di sabbia e aride pianure circondate da montagne distanti. Le presenze umane sono indicate da segnali di fumo o nuvole di polvere in lontananza, e dalle rovine di sperduti ranch e stazioni di posta. Lo spazio vuoto domina le composizioni in widescreen, rimpicciolendo i personaggi e mostrandone la spietata fragilità. Il loro viaggio è segnato da immagini da incubo: una diligenza piena

di cadaveri, un albero degli impiccati in fiamme. Il protagonista, stordito dal trauma e ossessivamente deciso a vendicare il passato, caratterizza il film come western noir: l'elegia sfuma in uno stato d'animo sfinito e inconsolabile, che ha il gusto amaro della cenere e della solitudine.

Imogen Sara Smith

Between 1956 and 1960, Budd Boetticher directed seven westerns starring Randolph Scott, the best of which, including Ride Lonesome (1959), were scripted by Burt Kennedy. Known as the Ranown Cycle (though not all were released under the banner of Ranown Pictures), they are economical masterpieces, balancing tersely poetic dialogue and austere classicism with the stripped-down punch of B westerns.

These outdoor chamber dramas follow small bands of travelers through starkly inhospitable terrain, and dissect the complex dynamics of groups bound together by conflicting goals and one shared aim – survival. Kennedy composed variations on an inexhaustible theme, with Scott as a stiff-backed, taciturn man pursuing a solitary and secretive quest. He crosses paths with brutish thugs, endangered women, and marauding Indians; and he crosses swords with intelligent, charming, morally ambiguous outlaws who are alternately allies and threatening rivals. All these people are constantly maneuvering for position, probing each other's motives and weak spots, in long stretches of talk, hard riding and mounting tension that are broken by sudden, startling bursts of violence.

Ride Lonesome is the darkest and most majestically bleak entry in the cycle. Filmed around Lone Pine, California, it is set in an otherworldly wasteland of jagged rocks, bleached sand dunes, and parched plains closed in by distant mountains. Human presences are marked by smoke signals or dust clouds in the distance, and by the ruins of isolated stage posts and corrals. Empty space dominates the wide-screen compositions, making people look dwarfed and piti-

lessly exposed. Their journey is haunted by nightmare images: a stagecoach filled with corpses, a hanging tree in flames. The hero, numbed by trauma and single-mindedly obsessed with avenging the past, qualifies this as a noir western, in which the genre's elegiac mood shades into something burned-out and insoluble, bitter as the taste of ashes or loneliness.

Imogen Sara Smith

O PÃO

Portogallo, 1959-1963

Regia: Manoel de Oliveira

T. it.: *Il pane*. Scen., F., M.: Manoel de Oliveira. Prod.: Manoel de Oliveira per Federação Nacional dos Industriais de Moagem (FNIM) ■ DCP. D.: 59'. Col. Versione portoghese con sottotitoli inglesi / Portuguese version with English subtitles ■ Da: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema per concessione di Manuel Casimiro ■ Restaurato nel 2018 da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema presso il laboratorio Cineric Portugal a partire da una copia distribuzione 35mm / Restored in 2K in 2018 by Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema at Cineric Portugal from 35mm distribution print

Quando ho girato *O pão* avevo fame di cinema. Volevo usare tutti i mezzi e andare ovunque. Quella fame di cinema mi ha permesso di mostrare e di mescolare molte cose: la cooperativa, il lavoro nei campi, i panificatori negli stabilimenti, molte cose particolari di quell'epoca, molti mezzi diversi. Ho visto i vari modi in cui si vestono i lavoratori. Per esempio quando raccolgono il grano indossano uniformi con le maniche di cuoio per non farsi male, perché il grano è molto aggressivo. Portano cappelli per proteggersi dal sole. Quando mostro gli addetti al carico e allo scarico del grano mostro anche lì un'uniforme diversa. Quando riempiono i sacchi hanno un altro

abbigliamento e quando macinano un altro ancora, e così via fino al panettiere che alla fine distribuisce pagnotte in giro per la città. [...] L'idea di questo film è che il pane è come la corrente di un fiume che passa per luoghi diversi, mani diverse, diversi abiti o uniformi (chiamiamole uniformi per semplificare).

Manoel de Oliveira, intervista di João Bénard da Costa, in *Manoel de Oliveira – Cem Anos*, Cinemateca Portuguesa, 2008

Presentato in anteprima al Cork Film Festival in Irlanda, il film sul pane [...] non piacque ai committenti, i tipici uomini d'affari che parlano a voce troppo alta in stanze opulente piene di fumo. Loro avrebbero preferito che de Oliveira filmasse un ministro, e lui rispose che non avrebbe potuto farlo perché nel film c'era già un Cristo... (*L'Ultima cena* che appare sullo schermo apparteneva alla collezione di arte religiosa popolare di José Régio). [...] Malgrado fosse un lavoro su commissione, questa è un'opera intensamente lirica. Il pane fa da filo conduttore per un grande ritratto del Portogallo dell'epoca, dai campi alla città, nelle sue varie componenti sociali. L'emozione di poter tornare a girare mette le ali alla fantasia del regista. Sentiamo qui la poesia delle *Georgiche* ma anche la poesia futurista delle macchine, una visione del Portogallo di allora ma anche di un paese senza tempo. Proseguendo e amplificando sotto molti aspetti la visione di *O Pintor e a Cidade* (*Il pittore e la città*, 1956), *O Pão* incorpora l'uomo in un'immagine globale e trascendente del mondo e della natura. "Personalmente vorrei suggerire, nel film documentario, una certa trascendenza verso la spiritualità filmando eventi normali in modo molto semplice" confessò Manoel de Oliveira in un'intervista su "Filme" (n. 3, giugno 1959). Si sarà già intuito, in quel "modo molto semplice", il rigetto – che sempre caratterizzerà il regista – degli effetti facili e sfavillanti. È il rispetto per una realtà

senza manipolazioni, senza distrazioni, senza effetti speciali.

Jacques Parsi, Manoel de Oliveira:
Cinéaste portugais du XXe siècle,
Centre Culturel Calouste
Gulbenkian, Parigi 2002

I was hungry for cinema when I did O Pão. I wanted to use every means and go to all places. That hunger for cinema made me show and blend many things: the co-op, the work in the fields, the factories with bread workers, many particular things from that time and era, many different and diverse means. I showed different ways in which many workers dress. That is, when harvesting wheat, they have their own uniforms with leather sleeves so that they don't get hurt, because wheat is very aggressive. They wear hats to protect themselves from the sun. When I show wheat loaders and unloaders, I also show a different uniform. When they're filling bags, they have another set of clothes and when they're milling they have a different one, and so on, until there's a baker who distributes loaves of bread throughout the city in the end. [...] The idea for this film is that bread is like a current in a river that goes through different places, different hands, and different clothes or uniforms (let's call them uniforms to make it easier).

Manoel de Oliveira, interview by
João Bénard da Costa, in Manoel de
Oliveira – Cem Anos, Cinemateca
Portuguesa, 2008

Premiered at the Cork Film Festival in Ireland, the film about bread [...] did not please its commissioners, who appeared to be businessmen who speak loudly in opulent rooms filled with smoke. They would have preferred that Oliveira filmed a minister, to which Oliveira answered by saying he couldn't have done that because there was already a Christ in his film... (the Last Supper painting shown onscreen belonged to José Régio's collection of popular religious art). [...] Despite being a commission, this work is heavily lyrical. Bread is

viewed as a common thread in a great picture of Portugal of those times, from the fields to the city, in its different social components. The excitement of being able to film again gives new wings to the director's imagination. Here, we can feel the poetry of Georgics but also the futurist poetry in these machines, a vision of Portugal of that time but also an immemorial Portugal. In more than one sense, the film continues and amplifies the vision of O Pintor e a Cidade (The Artist and the City, 1956). O Pão incorporates man in a global and transcendent image of the world and nature. "Personally, I'd like to suggest, in documentary film, a certain transcendence towards spirituality, filming ordinary events in a very plain way", said Manoel de Oliveira in an interview with "Filme", number 3, June 1959. One can sense, in those words "a very plain way", the concern the director will always have in refusing easy, brilliant and sparkling effects. It is the respect for a reality with no manipulation, no distractions, no technical effects.

Jacques Parsi, Manoel de Oliveira:
Cinéaste portugais du XXe siècle,
Centre Culturel Calouste Gulbenkian,
Paris 2002

L'EAU À LA BOUCHE

Francia, 1960

Regia: Jacques Doniol-Valcroze

■ T. it.: *Le gattine*. Scen.: Jacques Doniol-Valcroze, Jean-José Richer. F.: Roger Fellous. M.: Nadine Marquand. Mus.: Serge Gainsbourg. Int.: Françoise Brion (Miléna), Alexandra Stewart (Séraphine 'Fifine'), Paul Guers (Jean-Paul), Jacques Riberolles (Robert), Gérard Barry (Miguel), Michel Galabru (César), Bernadette Lafont (Prudence), Florence Loinod (Florence). Prod.: Pierre Braunberger per Les Films de la Pléiade ■ DCP. D.: 95'. Versione francese / French version ■ Da: Les Films du Jeudi ■ Restaurato nel 2015 da Les Films du Jeudi / Restored in 2015 by Les Films du Jeudi

Jacques Doniol-Valcroze (1920-1989) iniziò a scrivere di cinema come critico fin dagli anni Quaranta, per "Ciném-onde", "La Revue du cinéma", "Le Nouvel Observateur". Animò il celebre cineclub Objectif 49, quindi fu uno dei fondatori dei "Cahiers du cinéma" nel 1951, negli anni in cui si preparava la nascita della nouvelle vague. Caporedattore dei "Cahiers" fino al 1961, pubblicò un romanzo, *Les Portes du Baptistère*, nel 1955 e iniziò ad affiancare all'attività critica quella di attore occasionale (per Jean Cocteau, Pierre Kast, Jacques Rivette e in seguito per Alain Resnais, Alain Robbe-Grillet, Jean-Daniel Pollet, Claude Lelouch e Michel Deville) e di regista di cortometraggi. Nel 1959, lo stesso anno dell'uscita di *I 400 colpi* e delle riprese di *Fino all'ultimo respiro*, girò il suo primo lungometraggio, *L'Eau à la bouche*, prodotto da Pierre Braunberger, che uscì l'anno dopo ed è considerato, con *Le Cœur battant* (1961) e *La Maison des bories* (*The House of the Bories*, 1970), il suo film più riuscito.

Alla morte della signora Henriette, i tre giovani eredi, Miléna, Séraphine e Jean-Paul, vengono convocati dal notaio nel castello barocco della defunta a Céret (Pirenei Orientali). Ma Robert, amante di Séraphine e amico di Jean-Paul, si spaccia per quest'ultimo (che tarda ad arrivare) per sedurre Miléna. Intanto il goffo maggiordomo César (Michel Galabru) corteggia la giovane domestica Prudence che scopre la vera identità di Robert, mentre Séraphine incoraggia le attenzioni del notaio. Con qualche eco di *On ne badine pas avec l'amour* di de Musset, Doniol-Valcroze orchestra una *ronde libertina* che scivola sui sentimenti con una grazia e una leggerezza che trovano nell'atmosfera sensuale del Midi e negli spazi labirintici e incantati del castello l'ambientazione ideale. A essere privilegiati, come sarà abituale nei suoi film successivi, sono i personaggi femminili (interpretati dalle radiose Françoise Brion, Bernadette Lafont e Alexandra Stewart), di cui esalta il fa-



L'Eau à la bouche

scino, la malizia e la bellezza. Determinante per l'atmosfera del film la canzone omonima di Serge Gainsbourg: "Je t'en prie, ne sois pas farouche / Quand me vient l'eau à la bouche" (Per favore, non essere timido / Quando mi viene l'acquolina in bocca).

Roberto Chiesi

Jacques Doniol-Valcroze (1920-1989) started his career as a cinema critic in the 1940s, writing for "Cinémonde", "La Revue du cinéma" and "Le Nouvel Observateur". He helped set up the renowned film society Objectif 49 and then went on to co-found "Cahiers du cinéma" in 1951, in the years leading up to the French New Wave. Editor-in-chief of "Cahiers" until 1961, he published

a novel, Les Portes du Baptistère, in 1955, began acting occasionally alongside his work as a critic (for Jean Cocteau, Pierre Kast, Jacques Rivette and then for Alain Resnais, Alain Robbe-Grillet, Jean-Daniel Pollet, Claude Lelouch and Michel Deville) and directed short films. In 1959, the same year as the release of The 400 Blows and the filming of Breathless, he shot his first feature film, L'Eau à la bouche, produced by Pierre Braunberger, which was released the following year and is considered, alongside Le Cœur battant (1961) and La Maison des bories (1970), his most successful film.

After the death of Lady Henriette, the three young heirs, Miléna, Séraphine and Jean-Paul, are summoned by a law-

yer to the deceased's baroque château in Céret (Pyrénées-Orientales). However, Robert, Séraphine's boyfriend and a friend of Jean-Paul, pretends to be the latter (who is late in arriving) to seduce Miléna. Meanwhile, the clumsy butler César (Michel Galabru) woos the young maid Prudence, who discovers the real identity of Robert, while Séraphine courts the attention of the lawyer. Echoing to some extent Musset's On ne badine pas avec l'amour, Doniol-Valcroze orchestrates a riotous dance that glides along on sentiments with grace and lightness in the sensual atmosphere of the Midi region and in the labyrinthine and enchanted rooms of the château, the ideal setting. The female characters (played by the brilliant Françoise Brion, Berna-

dette Lafont and Alexandra Stewart) are given centre stage, as would become common in his subsequent films, bringing out their charm, mischief and beauty. A crucial part of the film's mood is the Serge Gainsbourg song "Je t'en prie, ne sois pas farouche / Quand me vient l'eau à la bouche" ("Please do not be shy when my mouth waters").

Roberto Chiesi

Cinebox: la canzone italiana in una scatola *Cinebox: Italian Music in a Box*

Restaurati dalla Cineteca di Bologna a partire da copie positive 35mm provenienti dalla collezione di Renato Ballabeni

Restored by Cineteca di Bologna from 35mm positive prints from the Renato Ballabeni's collection

Il Cinebox era un apparecchio pensato per i bar: un juke-box che, se mettevate una moneta, oltre a farvi sentire la canzone ti faceva anche vedere il cantante, le ballerine, una striminzita scenografia, magari un abbozzo di racconto. Riporto qualche dato riferito da Michele Bovi, massimo esperto del settore: lo creano due fratelli, Angelo e Giovanni Bottani, a Cologno Monzese nel 1959; conteneva 40 film; faceva imbestialire i baristi perché la pellicola si rompeva spesso e la macchina restava bloccata a lungo. Non ebbe il successo sperato. L'anno dopo, dalla Francia arriva lo Scopitone, che avrà ben altra fortuna.

Recentemente, la Cineteca di Bologna ha visto arrivare nei propri depositi una cinquantina di canzoni filmate per il Cinebox, in pellicole 35mm provenienti dalla collezione di Renato Ballabeni. Qualche nome, noto e meno noto: Tony Renis, Peppino di Capri, Romano Villi, Os Brasileiros, I Brutos, Antonio Basurto, Clem Sacco, Betty Curtis, Petula Clark, Sandy, Ricky Gianco, Johnny Dorelli... Ab-

biamo selezionato qualche perla per mostrarvela.

Sempre a quanto riferisce Bottani, le riprese venivano effettuate negli studi di Cinelandia, e la regia era regolarmente di Enzo Trapani, uno dei guru dell'intrattenimento televisivo italiano. I film per Cinebox a volte sconfinavano nel grottesco e nel folle. Regolarmente, facevano della povertà dei mezzi una virtù. Due mobili e una finestra disegnata alla parete erano abbastanza per creare un melodramma. Con un telefono pubblico costruivano un romanzo. Qualche letto ed ecco una camerata dove le ragazzine potevano scatenarsi nel twist. Per fare un saloon del vecchio West non c'era neanche bisogno del bancone del bar.

Ci trovi cose molto belle. Ci trovi cose molto stupide. Anche tutte e due assieme.

Andrea Meneghelli

The Cinebox was a device created for bars: a jukebox that, when you put in a coin, would play a song and show you the singer, dancers, a tiny set, maybe even the sketch of a story. Here are some facts reported by Michele Bovi, the leading expert in the field: it was created by two brothers, Angelo and Giovanni Bottani, in Cologno Monzese in 1959; it contained 40 films; it drove bartenders crazy because the film would often break and the machine would get stuck for a long time. It wasn't as successful as expected, but the following year, the Scopitone arrived from France, which would have much better luck.

Recently, some 50 songs filmed for Cinebox arrived at Cineteca di Bologna's storage vaults — all 35mm films from Renato Ballabeni's collection. Some well-known and some lesser-known names: Tony Renis, Peppino di Capri, Romano Villi, Os Brasileiros, I Brutos, Antonio Basurto, Clem Sacco, Betty Curtis, Petula Clark, Sandy, Ricky Gianco, Johnny Dorelli... We have selected a few gems to show you.

According to Bottani, filming took place at Cinelandia, directed by Enzo Tra-

pani, one of the gurus of Italian television entertainment. The films made for Cinebox sometimes bordered on the grotesque and the insane. They regularly made a virtue out of a lack of resources. Two pieces of furniture and a window drawn on a wall were enough to create a melodrama. They made a novel out of a public telephone. A couple of beds and behold — a dormitory where girls could go wild doing the twist. No bar needed to re-create a saloon in the Old West. You'll see beautiful things. You'll see stupid things. And both together.

Andrea Meneghelli

UN, DEUX, TROIS, QUATRE OU LES COLLANTS NOIRS Episodio Deuil en 24 heures

Francia, 1961 Regia: Terence Young

■ T. int.: *Black Tights*. Sog., Scen.: Roland Petit. F.: Henri Alekan. M.: Françoise Javet. Scgf.: Antoni Clavé. Mus.: Maurice Thiriet. Int.: Cyd Charisse (la moglie), Roland Petit (il seduttore), Hans Van Manen (il marito), Gérard Lemaître (cameriere), Maurice Chevalier (narratore). Prod.: Joseph Kaufman per Talma Films ■ 35mm. D.: 24'. Versione francese / French version ■ Da: Cineteca di Bologna

Una donna alta, sottile, a lutto... agile e nobile con la sua gamba di statua.

I versi di *A una passante* di Charles Baudelaire potrebbero aver ispirato questo *Deuil en 24 heures* di Roland Petit, che come coreografo non si è mai lasciato intimidire dai grandi autori? Da Victor Hugo a Marcel Proust, dal suo tritattutto è passato di tutto. Roland Petit è un fenomeno intrigante della danza francese del dopoguerra, che ha dominato insieme alla sua interprete principale, Zizi Jeanmaire. I due hanno perfino occupato i palcoscenici di Broadway e i set di Hollywood in un'epoca in cui il musical



Un, deux, trois, quatre ou les collants noirs

hollywoodiano era al culmine... Cosa ci vedevano gli americani? Forse una fragranza iper-'french' il cui cosiddetto buon gusto faceva loro difetto? Il trionfo del cattivo gusto stilizzato si ritrova nel lavoro del meraviglioso scenografo Clavé.

Ciò detto, in *Deuil en 24 heures* ritrovo un po' della mia storia familiare grazie alla bella fotografia di Henri Alekan, con il quale ho lavorato in *A Strange Love Affair*, e al danzatore Gérard Lemaître (il capocameriere di Maxim's), con il quale avevo già collaborato in *Casta Diva* e *Naughty Boys*. A Lemaître ho poi riservato un cameo in *Echte Clichés*, dove allude ai tempi in cui era uno dei 'boys' nel numero di varietà di Zizi Jeanmaire, *Mon truc en plumes*.

Eric de Kuyper

*Tall, thin, in full mourning...
Agile and noble, with a leg of stone...*

Might these verses drawn from Charles Baudelaire's A Woman Passing have inspired this Deuil en 24 heures by Roland Petit, who as a choreographer never

shied away from using literary masterpieces? Everything was grist to Roland Petit's mill, from Victor Hugo to Marcel Proust. Petit was an intriguing phenomenon of the postwar French dance scene, over which he reigned with his favourite dancer, Zizi Jeanmaire. Together, they went as far as Broadway and the sound-stages of Hollywood, at a time when American musicals were at their height. What was it that Americans saw in them? Could it a super-French touch, whose supposedly good taste they lacked? The pinnacle of stylised bad taste can in fact be found in the work of the wonderful stage designer, Antoni Clavé.

Having said which, this film is a bit of a personal thing for me, a part of my family history. It has Henri Alekan's beautiful camerawork, which I was able to use in A Strange Love Affair and dancer Gérard Lemaître (the maître at Maxims), whom I worked with for Casta Diva, Naughty Boys and, just for a cameo, in Echte Clichés, where he recalls his time as one of the boys in Zizi Jeanmaire's music-hall number, Mon truc en plumes.

Eric de Kuyper

ECHE CLICHÉS

Paesi Bassi, 1991 Regia: Eric de Kuyper

■ F.: Stef Tijdink. M.: Ton de Graaff. Scgf.: Eric de Kuyper, Jan Klatter. Int.: Pauline Daniëls, Arnold Goores, Patrice Kennedy, Helga Langen, Angela Linssen, Margie Smit, Emile Poppe, Gérard Lemaître, Henk van Dijk, Ruud Matthijssen. Prod.: Suzanne van Voorst ■ DCP. D.: 28'. Col e Bn. Versione francese e olandese / *French and Dutch version* ■ Da: EYE Filmmuseum per concessione di Ariel Films

All'inizio degli anni Novanta un ensemble di danza olandese, 't Concern, mi chiede di creare uno spettacolo insieme. Sono interpellato in quanto cineasta, perché 't Concern vuole allestire una coreografia che includa immagini cinematografiche. La compagnia è composta da cinque ballerine e da un ballerino! Con questo cast insolito propongo di prendere come tema il lavoro quotidiano della casalinga modello degli anni Cinquanta, e di porlo in contrasto con le musiche dei balletti, da Delibes a Glazunov passando per Čajkovskij. (Avevo una zia che senza conoscere i rudimenti della danza svolgeva i detestati lavori domestici su musiche per balletto). La regola era di accoppiare ogni ballerina professionista a un ballerino non professionista. Dello spettacolo restano solo gli interludi filmati in 16mm, presentati qui con il titolo *Echte Clichés*. Perché ogni cliché non comporta forse un nucleo d'autenticità da riscoprire?

Eric de Kuyper

De Kuyper iniziò a girare film negli anni Ottanta, con studenti e amici; all'epoca insegnava all'Università di Nimega, e il suo dipartimento di arti dello spettacolo divenne enormemente influente presso le nuove generazioni. Vice direttore del Nederlands Filmmuseum dal 1987 al 1992, De Kuyper sviluppò insieme al regista Hoos Blotkamp una pratica archivistica sulla quale si basano ancora oggi molte attività di EYE Filmmuseum. I



Echte Clichés

suoi scritti e il suo lavoro di curatore sono stati cruciali per la rivalutazione del cinema muto degli anni Dieci e di registi quali Léonce Perret, Alfred Machin ed Evgenij Bauer. Attualmente de Kuyper è attivo come autore, regista e anche come attore: la sua apparizione più recente è in *Rain Anyway* di Gust van den Berghe (2019).

Nel 2018-2019 i suoi lungometraggi sono stati digitalizzati e restaurati da EYE Filmmuseum. Nel corso del progetto gli interludi filmati di *Echte Clichés* sono stati 'riscoperti' e ricostruiti come opera autonoma: scansionati a risoluzione 2K da elementi 16mm a colori e in bianco e nero, sono stati rimontati e completati con nuovi cartelli dei titoli. Il suono è stato trasferito dal nastro magnetico originale.

Mark Paul Meyer

In the early 90s, a Dutch dance company, 't Concern, asked me to join its members in devising a show. They came to me as a filmmaker, because the aim was to come up with a dance-performance that would include moving images.

The company consisted of five female dancers and one male dancer. This unusual combination led me to suggest basing the show on the archetypal 1950s housewife and her everyday chores. And setting this against the ballet music of Delibes, Čajkovskij and Glazunov. (I had an aunt who had never been a ballet dancer but who listened to ballet music as she went about doing her housework). The idea was to match each professional female dancer with a non-professional male dancer.

The only surviving trace of this show remains its 16mm entr'actes, shown here under the title Echte clichés. Does not every cliché contain a grain of truth to be rediscovered?

Eric de Kuyper

De Kuyper started making films in the 1980s with his students and friends; at the time he was teaching at Nijmegen University, and his newly established performing arts department became incredibly influential for a young generation. De Kuyper was deputy director of the Nederlands Filmmuseum from 1987

*to 1992, and together with director Hoos Blotkamp he developed an archive policy that still serves as a basis for many activities of the EYE Filmmuseum today. His curatorial work and writings have been crucial for a new appraisal of silent cinema of the 1910s and of directors such as Léonce Perret, Alfred Machin and Evgenij Bauer. Now, De Kuyper is active as writer and director and especially as actor, most recently in *Rain Anyway* by Gust van den Berghe (2019).*

*His feature films were digitised and restored by EYE Filmmuseum in 2018 and 2019. During this project the film parts of *Echte Clichés* were 'rediscovered' and reconstructed as an autonomous work. The film parts were scanned 2K from 16mm colour and black and white negative elements, re-edited and completed with new credits. The sound was captured from the original magnetic mix tape.*

Mark Paul Meyer

KÖNIGSKINDER

Germania Est, 1962 Regia: Frank Beyer

■ T. int.: *Star-Crossed Lovers*. Scen.: Edith Gorrisch, Walter Gorrisch. F.: Günter Marcinkowsky. M.: Anneliese Hinze-Sokolowa. Scgf.: Alfred Hirschmeier. Mus.: Joachim Werzlau. Int.: Annekathrin Bürger (Magdalena), Armin Mueller-Stahl (Michael), Ulrich Thein (Jürgen), Marga Legal (Mutter Seifert), Betty Loewen (Hanna Batels), Monika Lennartz (Katja) Gertraud Kreißig (Ursula), Natalja J. Iljina (Wera). Prod.: Deutsche Film (DEFA) ■ DCP 4K. D.: 89'. Bn. Versione tedesca e russa con sottotitoli inglesi / *German and Russian version with English subtitles* ■ Da: DEFA-Stiftung ■ Restaurato in 4K nel 2018 da DEFA-Stiftung grazie al contributo di Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo camera originale conservato presso Bundesarchiv / *Restored in 4K in 2018 by DEFA-Stiftung with funding provided by Die Beauftragte der*



Königskinder

Bundesregierung für Kultur und Medien
at L'Immagine Ritrovata laboratory from
the original camera negative preserved at
Bundesarchiv

Frank Beyer (1932-2006) fu uno dei registi più importanti della DEFA, l'ente cinematografico di stato della Repubblica democratica tedesca. Alcuni dei suoi film più noti a livello internazionale – tra cui *Fünf Patronenhülsen* (Five Cartridges, 1960), *Königskinder* e *Nackt unter Wölfen* (Naked Among Wolves, 1963) – si incentrano sulla resistenza comunista al nazionalsocialismo. I tre film sono accomunati dalla presenza del celebre attore Armin Mueller-Stahl e dal direttore della fotografia Günter Marczinkowsky, che fu legato a Beyer da un lungo sodalizio professionale. Lo

stilizzato linguaggio visivo di *Königskinder*, che attinge all'espressività del cinema sovietico e polacco dell'epoca, merita una menzione speciale ed è considerato unico nel contesto delle produzioni DEFA.

Il filo conduttore metaforico del film è la ballata popolare *Es waren zwei Königskinder* (C'erano una volta due figli di re), che parla di un amore reso irrealizzabile da un ambiente ostile. Qui i 'figli di re' sono due adolescenti proletari nella Berlino degli anni Trenta: Magdalena e Michael. Quest'ultimo viene arrestato dai nazisti per aver combattuto il regime; condannato al carcere, viene poi assegnato a un battaglione di disciplina sul fronte orientale. Intanto Magdalena continua a operare nella resistenza comunista. I due innamorati sperano un giorno di

rincontrarsi. Alcuni aspetti della storia si basano sulle esperienze personali dello sceneggiatore Walter Gorrish, ex membro delle Brigate internazionali durante la Guerra civile spagnola. Nel 1940 Gorrish fu accusato di tradimento e incarcerato dai nazionalsocialisti. In seguito fu assegnato a un battaglione di disciplina e disertò passando nell'Armata rossa.

Philip Zengel

Frank Beyer (1932-2006) was one of East Germany's most important DEFA film directors. Some of his internationally best-known films – including Fünf Patronenhülsen (Five Cartridges, 1960), Königskinder and Nackt unter Wölfen (Naked Among Wolves, 1963) – focus on the communist resistance against National Socialism. All three of these

films feature the famous actor Armin Mueller-Stahl and share the same cinematographer – Günter Marcinkowsky, with whom Beyer had a long-standing professional relationship. The stylised visual language of Königskinders, which draws on the expressive style of contemporary Soviet and Polish cinema, deserves special mention and is regarded as unique among DEFA productions.

The metaphorical leitmotif is the German folk ballad *Es waren zwei Königskinder* (*There Were Two Royal Children*), which is about a love that cannot be fulfilled because of a hostile environment. Here, the “royal children” are two working-class teenagers in Berlin in the 1930s: Magdalena and Michael. Michael is arrested by the Nazis for fighting against the regime; he is sentenced to prison and later sent to a penal battalion at the eastern front. Meanwhile, Magdalena continues working in the communist resistance. They hope to be reunited one day. Some aspects of the story are based on personal experiences of the screenwriter Walter Gorrish, a former member of the International Brigades in the Spanish Civil War. He was accused of treason and imprisoned by the National Socialists in 1940. Later he was sent into a penal battalion and deserted to the Red Army.

Philip Zengel

UNA STORIA MODERNA – L'APE REGINA

Italia-Francia, 1963

Regia: Marco Ferreri

■ T. int.: *The Conjugal Bed*. Sog.: Rafael Azcona, Marco Ferreri dall'atto unico *La moglie a cavallo* di Goffredo Parise. Scen.: Rafael Azcona, Marco Ferreri, Diego Fabbri, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa. F.: Ennio Guarnieri. M.: Lionello Massobrio. Scgf.: Massimiliano Capriccioli. Mus.: Teo Usuelli. Int.: Ugo Tognazzi (Alfonso), Marina Vlady (Regina), Walter Giller (padre Mariano), Linda Sini (la madre superiora), Riccardo Fellini

(Riccardo), Achille Majeroni (zia Mafalda), Vera Ragazzi (zia Jolanda), Pietro Tattanelli (zio don Giuseppe), Melissa Drake (Maria Costanza), Ferdinand Guillaume (frate Lorenzo). Prod.: Henryk Chrosicki, Alfonso Sansone per Sancto Film, Cocinor, Films Marceau ■ DCP. D.: 93'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di TFI e Compass Film ■ Restaurato nel 2019 da TFI e Cineteca di Bologna in collaborazione con Compass Film presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata con il sostegno di CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée / Restored in 2019 by TFI and Cineteca di Bologna in collaboration with Compass Film at L'Immagine Ritrovata laboratory with the support of CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

L'ape regina è una donna che con dolcezza implacabile ammazza il marito, vittima consenziente, a forza di fargli fare l'amore, perché per lei il fine del matrimonio non è il godimento dei rapporti col marito, ma la procreazione. Così, quando è finalmente incinta, del marito non ha più bisogno, e intanto lui crepa di consunzione. La storia l'ho scritta con Parise, ma poi lui l'ho perso di vista, e il film è stato bloccato dalla censura per otto mesi per via di una inquadratura in cui c'era una camicia da notte lunga fino ai piedi, con un buco attorno al quale era ricamata questa massima: “Non lo fo per piacer mio ma per far piacere a Dio”. La famiglia è un caposaldo della società in Italia, e allora, parlo del '62-'63, del divorzio non si parlava neanche alla lontana, c'era solo la Sacra Rota. Per la Marina Vlady dell'*Ape regina* la famiglia è solo il mezzo per assolvere alla sua concezione della donna, alla maternità, che è la cosa per la quale è stata allevata dentro una funzione chiarissima del potere familiare. L'uomo però non è una vittima, è corresponsabile di tutto il rapporto fin dall'inizio.

Marco Ferreri, *L'avventurosa storia del cinema italiano. 1960-1969*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Feltrinelli, Milano 1981

Prima delle riprese, la sceneggiatura di *L'ape regina* era stata sottoposta al giudizio della Divisione Produzione della Direzione Generale dello Spettacolo, che, il 7 settembre 1962, emise una valutazione cauta ma prevalentemente positiva. Questo non impedì alla Commissione di revisione di primo grado, il 14 gennaio 1963, di proibire il film perché “decisamente contrario al buon costume”. Pochi giorni prima, inoltre, era accaduto che due anonimi avessero denunciato per vilipendio alla religione gli autori e l'editore del libro contenente la sceneggiatura e saggi sul film, *Matrimonio in bianco e nero – L'ape regina* edito da Carucci nella collana di “Cinema 60”, che fu sequestrato l'11 gennaio. Il 23 gennaio la Sancto Film fece ricorso in appello ma anche la Commissione di secondo grado – nonostante le dimissioni per protesta di uno dei membri, il produttore Goffredo Lombardo – negò il nulla osta. Il 16 febbraio iniziò il processo contro l'editore Beniamino Carucci e Ferreri: il sostituto procuratore Pasquale Pedote (lo stesso che si accanirà contro *La ricotta* di Pasolini) chiese la loro condanna a due mesi di reclusione e al pagamento di ottantamila lire di multa per offese al pudore.

Una settimana più tardi, la Sancto Film sottopose alla censura una seconda edizione del film con dieci tagli (per un totale di circa cinque minuti) e sette modifiche nei dialoghi per edulcorarne le allusioni maliziose. Fra i tagli, le due sarcastiche sequenze iniziali, dove Alfonso viene visitato da padre Mariano che lo incita a sposarsi e l'incontro con Regina nel chiostro del convento; alcune scene che mostrano i rapporti fisici fra i due coniugi; due brani, di magistrale humour nero, della sequenza della traslazione della salma della madre di Alfonso. Infine fu imposto a Ferreri l'inserimento di un'epigrafe iniziale, dove venne costretto a esaltare i “solidi e immutabili principi della morale e della religione”. Dopo avere subito queste (e altre) modifiche il film ottenne il nulla osta il



Una storia moderna – L'ape regina

28 marzo 1963. Il 12 novembre 1963 Ferreri e Carucci furono assolti dalla quarta sezione del tribunale perché “il fatto non costituisce reato” ma vennero condannati a pagare quindicimila lire di penale per “pubblicazione contraria alla pubblica decenza”.

Roberto Chiesi

L'ape regina is a woman who, with unwavering sweetness, kills her husband, a consenting victim, by inducing him to make love; for her, enjoying sex with her husband is not the purpose of marriage, procreation is. So when finally pregnant, she no longer needs her husband, who dies from consumption. I wrote the sto-

ry with Parise, but then I lost track of him, and the film was held up for eight months by the censorship board because of a shot of a long nightgown with a hole in it, around which was embroidered the maxim, “I don't do it for my pleasure but to please God”. The family was a cornerstone of Italian society, and at that time, I'm talking about 1962-63, divorce was not even remotely talked about, there was only the Roman Rota. For Marina Vlady in L'ape regina, the family is only a means for fulfilling her conception of woman, motherhood, which is what she was raised for within a very clear function of family power. The man, however, is not a victim; he is jointly responsible

for the whole relationship right from the very beginning.

Marco Ferreri, L'avventurosa storia del cinema italiano. 1960-1969, edited by Franca Faldini and Goffredo Fofi, Feltrinelli, Milan 1981

Before shooting, the screenplay of L'ape regina was submitted for approval to the Production Department of Directorate General for Cinema, which, on September 7th 1962, issued a cautious, but generally positive, verdict. This did not stop the Review Commission from banning the film on January 14th 1963 on the grounds that it was “certainly contrary to good morals”. A few days earlier,

moreover, two anonymous individuals had denounced the author and publisher of a book containing the screenplay and essays on the film, *Matrimonio in bianco e nero – L'ape regina*, edited by Carucci as part of the series "Cinema 60", for blasphemy and the book was consequently seized on January 11th. On January 23rd, Sancro Film appealed against the verdict, but the Second Review Commission confirmed the ban, despite the fact that one of its members, producer Goffredo Lombardo, had resigned in protest.

On February 16th, the trial against Ferreri and the publisher Beniamino Carucci began. The deputy prosecutor, Pasquale Pedote (who had previously persecuted Pasolini's *La ricotta*), requested a sentence of two months in prison and an 80,000-Lira fine for having offended common dignity. One week later, Sancro Film submitted to the censorship board a second version of the film with ten cuts (totalling about five minutes) and seven modifications to the dialogue to soften its more salacious allusions. Among the cuts were: the two sarcastic opening scenes in which Alfonso receives a visit from his father, Mariano, who pushes him to get married, and Alfonso's meeting with Regina in the convent cloisters; several scenes depicting physical relations between the couple; and two wonderful blackly comic extracts from the sequence depicting the removal of Alfonso's mother's corpse. Finally, Ferreri was forced to include an initial epigraph exalting the "solid and immutable principles of morality and religion".

After being subjected to these (and other) modifications, the film received a censorship visa on the March 28th 1963. On November 12th 1963, Ferreri and Carucci were absolved by the fourth section of the court because "the action did not constitute a crime" but were obliged to pay a 15,000-Lira penalty for "publishing something contrary to public decency".

Roberto Chiesi



The Masque of the Red Death

THE MASQUE OF THE RED DEATH

Gran Bretagna-USA, 1964

Regia: Roger Corman

T. it.: *La maschera della morte rossa*. Sog.: dai racconti *The Masque of the Red Death* (1842) e *Hop-Frog; Or, the Eight Chained Ourang-outangs* (1849) di Edgar Allan Poe. Scen.: Charles Beaumont, R. Wright Campbell. F.: Nicolas Roeg. M.: Ann Chegwiddden. Scgf.: Daniel Haller. Mus.: David Lee. Int.: Vincent Price (principe Prospero), Hazel Court (Juliana), Jane Asher (Francesca), David Weston (Gino), Patrick Magee (Alfredo), Nigel Green (Ludovico), Paul Whitsun-Jones (Scarlatti), John Westbrook (uomo in rosso), Verina Greenlaw (Esmeralda). Prod.: Roger Corman per Alta Vista Productions, Anglo-Amalgamated Productions, American International Pictures ■ DCP. D.: 89'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Academy Film Archive per concessione di Park Circus ■ Restaurato da Academy Film Archive e The Film Foundation, grazie al contributo di The George Lucas Family

Foundation / Restored by the Academy Film Archive and The Film Foundation with funding provided by the George Lucas Family Foundation

Benché Roger Corman avesse concepito *The Masque of the Red Death* quattro anni prima di inaugurare con *I vivi e i morti* la serie di adattamenti di Edgar Allan Poe, il film segnò il momento culminante del ciclo e valse al maestro dell'exploitation un nuovo tipo di apprezzamento da parte della critica. Come nel caso di altre produzioni AIP, la sceneggiatura era un insieme composito: prendeva il titolo e l'idea centrale dal racconto di Poe ma attingeva anche ad altri autori e materiali (compreso un racconto di Villiers de l'Isle Adam). Cosa insolita per l'AIP, il film fu girato non a Hollywood ma negli studi di Borehamwood in Inghilterra, e affiancò molti attori britannici alla star consolidata di Corman, Vincent Price. Poté così beneficiare dei ristorni della 'Eady Levy', la tassa sugli incassi al box office. Aspetto ancora più im-

portante, l'utilizzo di pluripremiate scenografie d'epoca, originariamente create da John Bryan per *Becket e il suo re* di Peter Glenville, conferì al film un valore qualitativo superiore alla norma, e diede al direttore della fotografia Nicolas Roeg la sua prima opportunità di usare colori vistosamente espressivi. Il riconoscimento di critici attenti come Eugene Archer e Tom Milne sembrò mettere un po' a disagio Corman, tanto più che il film incassò apparentemente meno di precedenti horror dell'AIP, forse anche a causa della competizione al botteghino con i gialli italiani sempre più sensazionalistici di Bava e altri. Corman raccontò poi di aver ritardato la realizzazione del film perché temeva che lo si vedesse come una dozzinale imitazione del *Settimo sigillo* di Bergman, e anche perché aveva voluto approfondire gli aspetti psicologici del materiale di Poe. Tuttavia il film uscì in un periodo caratterizzato da una crescente preoccupazione per l'uso della violenza sessuale nel cinema popolare (*The Masque of the Red Death* era coprodotto dall'Anglo-Amalgamated, già responsabile del controverso *L'occhio che uccide* di Michael Powell), e per questo fu abbondantemente tagliato dalla censura. Le parti tagliate sono state ripristinate, come quelle dell'incursione più tarda di Price nell'horror britannico d'ambientazione storica *Witchfinder General* (Il grande inquisitore, Michael Reeves, 1968), permettendo allo spettatore di godersi a pieno quelli che sono forse i più bei ruoli dell'attore in questo genere.

Ian Christie

Although conceived four years earlier, before The House of Usher launched Roger Corman's series of Edgar Allan Poe adaptations, The Masque of the Red Death marked the climax of the cycle, and brought the exploitation director a new level of critical appreciation. As with earlier films from AIP's production line, the script was a composite, taking its title and central idea from Poe's novella, but drawing on other stories and

authors (including a story by Villiers de l'Isle Adam). Unusually for AIP, it was filmed not in Hollywood but at Borehamwood studios in Britain, making use of a wide range of British actors, alongside Corman's established Poe star Vincent Price. This allowed it to qualify for British 'Eady' subsidy. But most significantly, the use of award-winning period sets, originally created for Peter Glenville's Becket by John Bryan, lent it higher production values than usual – and also gave cinematographer Nicolas Roeg his earliest opportunity to film in luridly expressive colour.

The new recognition by perceptive critics such as Eugene Archer and Tom Milne seems to have caused Corman some unease, especially as the film apparently performed less well than previous AIP shockers, perhaps also due to competition at the box-office from increasingly sensational Italian gialli by Bava and others. He would later claim that making it had been delayed due to anxiety over being seen as a cheap imitation of Bergman's The Seventh Seal, and also that that he was becoming increasingly interested in psychological aspects of the Poe material. However, its release coincided with rising concern about sexual violence in popular cinema (the British co-producer Anglo-Amalgamated was previously responsible for Michael Powell's controversial Peeping Tom), which led to extensive censor cuts. These have since been restored, as have those in Price's later foray into British period horror, Witchfinder General (Michael Reeves, 1968), allowing these to be seen as perhaps his finest performances in the genre.

Ian Christie

SKUPLJAČI PERJA

Jugoslavia, 1967

Regia: Aleksandar Petrović

■ T. it.: *Ho incontrato anche zingari felici*.
T. int.: *I Even Met Happy Gypsies*. Sog.,
Scen.: Aleksandar Petrović. F.: Tomislav

Pinter. M.: Mirjana Mitić. Scgf.: Veljko Despotović. Mus.: Aleksandar Petrović. Int.: Bekim Fehmiu (Bora), Olivera Vučo (Lenče), Gordana Jovanović (Tisa), Velimir Bata Živojinović (Mirta), Mija Aleksić (Pavle), Rahela Ferari (Igumanija). Prod.: Avala Film ■ DCP. D.: 94'. Col. Versione serba con serba con sottotitoli inglesi / Serbian version with English subtitles ■ Da: Jugoslovenska Kinoteka ■ Restaurato nel 2019 da Jugoslovenska Kinoteka a partire dal negativo originale / Restored in 2019 by Jugoslovenska Kinoteka from the original negative

L'esperienza mi ha insegnato a non fidarmi dei film con un cosiddetto 'messaggio': è per questo che il mio ultimo film *Skupljači perja*, una volta terminato, non mi dice niente di preciso. Per me è solo un pezzetto di vita, e poi, come succede nella vita, a partire da questo materiale trarremo associazioni di tutti i tipi, una comprensione particolare e immaginata delle vite degli zingari della Voivodina, i raccoglitori di piume. Cosa c'è alla base di tutto questo? È meglio che ciascuno di noi lo decida mentre guarda il film. Per quanto riguarda me, che del film sono il primo spettatore, è l'incubo fatto di sogno e realtà in cui i miei eroi zingari vivono da secoli; ed è sicuramente il motivo per cui ho scelto questo tema. Questi uomini vivono una vita d'arte, il loro atteggiamento aperto/incompiuto nei confronti della vita è simile all'atteggiamento dell'arte e della vita! Perché ai margini della società, sempre alla ricerca di qualcosa, sfiorano l'assoluto! E subito, proprio accanto a loro, appare il mistero della morte che per i raccoglitori di piume è alla base del loro particolare atteggiamento nei confronti della religione; loro non sono né favorevoli né contrari alla religione. Per gli zingari la religione è, come il resto, un comma della vita: che è maestosa e terrificante, dolce e amara, seducente e vendicativa, libera e inebriante come il film vuole mostrarla.

Aleksandar Petrović

Gli scoppi violenti di colore, le immagini di vecchie rugose che fumano la pipa, l'esplosione della danza e del canto quando le ombre della sera avvolgono il paesaggio e si riempiono le bettole, i chiassosi litigi pubblici e privati, il pittoresco vecchio monaco che vende le lenzuola del suo giaciglio, la ronda folle e testarda delle oche tra la sinfonia variopinta delle catapecchie, ecco la poesia delle apparenze. Il partito preso di Petrović, se c'è, sta nel suo modo di cogliere 'al volo' certi volti, certi atteggiamenti. Tentare di sorprendere un uomo nel momento di massima esaltazione, di crudeltà, una donna al culmine dell'orrore, della disperazione, cercando di sposare il ritmo di un litigio, il crescendo di una rissa, è questo l'obiettivo perseguito. Petrović non ha imbrogliato: lo spettatore non si sente mai un voyeur. Il successo plastico non ha soffocato la vita di questo film: e allora è fatta.

Jean-Loup Passek, "Jeune Cinéma", n. 24, luglio 1967

The experience has taught me not to believe films that have what we call 'messages': that is why my last film Skupljači perja, after it is finished, personally does not tell me anything definite. For me, it is only a little bit of life, then, as in life itself, from this footage, we will be seized with all sorts of associations, a special and imagined understanding of the lives of the Gypsies from Vojvodina – the feather-gatherers. What is at the basis of all of this?

It is better for each of us to decide that as we watch the film. As far as I am concerned, as the film's first spectator, it would be the nightmare of the dream and the reality in which my heroes, Gypsies, have constantly lived in for centuries; and that is certainly why I have chosen this theme. These men live a life of art; their tragic and indefinite/unfinished attitude towards life is similar to the attitude of the arts and life itself! Because, at the margins of society, always on the search for something,



Skupljači perja

they touch the absolute! And right away, right next to them appears the mystery of death that, for these feather-gatherers, is at the origin of their special attitude towards religion; they are neither for nor against religion. For Gypsies, religion is a part of life: majestic and terrifying, sweet and sour, seductive and vindictive, free and intoxicating, as this film wants to show it.

Aleksandar Petrović

The violent bursts of colour, the shots of old wrinkled women smoking cigars, the explosion of dance and music when the night falls on the drowning landscape, the full taverns, the public and private screaming quarrels, the vividness of an old monk who sells the sheets from his mattress, the crazy and stubborn flock of geese among the multicoloured symphony of cottages, here is the poetry of appearances. Petrović's bias, if there is really a bias, is in his way of capturing certain faces 'in flight', certain attitudes that we find. Trying to surprise a man at the peak of his efforts, of his cruelty, a woman at the peak of her distress, attempting to combine the rhythm of a dispute, the crescendo of a fight, this is his goal. Petrović hasn't

cheated: at no point does the audience feel like a voyeur. The material success hasn't killed the life of this film: he has therefore won.

Jean-Loup Passek, "Jeune Cinéma", n. 24, July 1967

SPRING NIGHT, SUMMER NIGHT

USA, 1967 Regia: Joseph L. Anderson

■ T. alt.: Jessica; Miss Jessica Is Pregnant. Scen.: Joseph L. Anderson, Franklin Miller, Doug Rapp. F.: Brian Blausen, David Prince, Art Stifel. M.: Joseph L. Anderson, Franklin Miller. Scgf.: Dennis Livingston. Int.: Larue Hall (Jessica), Ted Heim (Carl), Marj Johnson (la madre), John Crawford (il padre), Tracy Smith (la sorella di Jessica), David Ayres (il benzinaio). Prod.: Joseph L. Anderson, Franklin Miller per Triskele ■ DCP. D.: 84'. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / English version with Italian subtitles ■ Da: byNWR ■ Restaurato in 4K nel 2018 da byNWR in collaborazione con Peter Conheim e Ross Lipman/Cinema Preservation Alliance presso Illuminate Studios and Post-Production a partire dal negativo camera

originali, tagli e una copia di distribuzione conservati presso byNWR / Restored in 4K in 2018 by byNWR in collaboration with Peter Conheim and Ross Lipman/Cinema Preservation Alliance at Illuminate Studios and Post-Production from the original camera negative, trims and a release print preserved byNWR

‘Anello mancante’ del cinema indipendente americano, girato nella aree minerarie e rurali dell’Ohio, *Spring Night, Summer Night* narra dell’incauto amore tra un ragazzo e la sua sorellastra, tra i quali non è detto vi sia un effettivo legame di sangue. La dolorosa ambiguità è una componente essenziale di questo splendido film, profondamente ispirato dal neorealismo italiano e unico lungometraggio realizzato da questo regista.

Il film, al quale il distributore originario impose un nuovo montaggio e un nuovo titolo, è rimasto poi abbandonato per quasi quarant’anni. Oggi è stato riportato alla forma originale grazie alla collaborazione dei suoi co-creatori, Joseph L. Anderson e Franklin Miller. Per la prima volta il

pubblico potrà ammirare i magnifici dettagli del film, così come furono fotografati nell’intenso 35mm bianco e nero, dato che la copia di distribuzione originale fu vittima di un mediocre lavoro di laboratorio, oggi corretto.

Peter Conheim

È stato Peter Conheim del Guild Cinema di Albuquerque a dirmi dell’esistenza di un misterioso film del 1967 di J.L. Anderson intitolato *Spring Night, Summer Night*. Non era semplicemente un buon film sconosciuto che avrebbe potuto interessare i cinefili come noi, ma un dramma bello e coinvolgente degno del miglior cinema indipendente.

[...] Mi ero gradualmente accorto che esisteva una produzione neorealista americana sconosciuta e completamente casuale, ma singolarmente coerente. Queste opere usavano attori non professionisti che interpretavano se stessi a fianco di attori professionisti o semi-professionisti, esterni fotografati con luce naturale e trame a dir poco vaghe per ritrarre il lato oscuro di una vita

americana mai vista sugli schermi, fuori e dentro Hollywood. [...]

Ambientato nel Sudest rurale dell’Ohio, *Spring Night, Summer Night* narra una storia d’amore conflittuale dal retrogusto rustico. La storia non è che un elemento di un paesaggio rurale e culturale distintamente americano, nel quale i personaggi sono intrappolati in una realtà più grande alla quale non è forse possibile sottrarsi, neanche rifugiandosi nella solitudine.

All’inizio Anderson e il co-sceneggiatore, produttore e montatore Miller tentarono di adattare un racconto degli anni Venti di Wilbur Daniel Steele ambientato tra i monti Appalachi. Trascorsero due anni a fare sopralluoghi nelle remote alture carbonifere dell’Ohio, assorbirono modi di parlare e dialetti e scrissero la sceneggiatura. Per i ruoli principali di Jessie e Carl scelsero Larue Hall e Ted Heim, che venivano dal teatro amatoriale e che seppero esprimere la speranza tormentata della giovinezza. Il cast e la troupe offrirono il loro lavoro in cambio di una percentuale sui profitti, che com’era prevedibile non si materializzarono mai.

Ross Lipman, *Lost and Found*: “*Spring Night, Summer Night*”, “Sight & Sound”, 6 giugno 2012

A ‘missing link’ of American independent cinema, filmed in rural ‘coal country’ in Ohio, Spring Night, Summer Night tells the story of an ill-advised romance between a brother and half-sister, who may actually not be related by blood at all. That aching ambiguity is the key to this gorgeous film, deeply inspired by Italian neorealism of the era, and the only feature film to be released by its director.

Forced by its original distributor to be brutally re-edited and re-titled, and then abandoned for almost 40 years, the film has been entirely reconstructed to its original vision with the co-operation of its co-creators, Joseph L. Anderson and Franklin Miller. For the first time, audiences can see the gorgeous detail as



Spring Night, Summer Night

photographed in vivid 35mm black and white, as the original release suffered from poor lab work, which is now eliminated.

Peter Conheim

It was Peter Conheim of the Guild Cinema in Albuquerque who alerted me to the existence of a mysterious 1967 film by J.L. Anderson called *Spring Night*, *Summer Night*. This wasn't just a nice, obscure film that would speak to a few cinephiles like ourselves, but a compelling and beautiful drama that held its own with the very best of independent cinema.[...]

I had gradually been realising the existence of an unknown and completely accidental – but surprisingly coherent – body of American neorealism. These works used non-actors playing themselves alongside trained or semi-trained actors, location shooting with existing-light cinematography, and loose-at-best storylines to depict a gritty underbelly of American life unseen on screens on or off Hollywood. [...]

Set in rural south-eastern Ohio, *Spring Night*, *Summer Night* tells the story of a conflicted love affair with a distinctly hillbilly twist. The story becomes just one part of a landscape of Americana in which the characters are engulfed by a larger reality from which there might be no escape, even in solitude.

Anderson and co-writer, producer and editor Miller originally sought to adapt a 1920s story by Wilbur Daniel Steele set in Appalachia. They spent two years scouting locations in the remote coal-mining hills of Ohio, picking up speech patterns and dialects, and writing the script. For the lead roles of Jessie and Carl they cast Larue Hall and Ted Heim, who had backgrounds in community theatre, and who convey all the tortured hope of youth. Cast and crew volunteered their time against a share of future profits, which unsurprisingly never materialised.

Ross Lipman, *Lost and Found: Spring Night, Summer Night, "Sight & Sound"*, 6 June 2012



L'impossibilità di recitare Elettra oggi

L'IMPOSSIBILITÀ DI RECITARE ELETTRA OGGI

Italia, 1968 Regia: Róska, Dominique Isserman, Marc'O, Manrico Pavolettoni

■ F.: Mario Chiari. Int.: Róska, Dominique, Manrico, Corrado Costa. Prod.: Il collettivo di Fabbrico ■ DCP. D.: 107'. Versione italiana e francese / Italian and French version ■ Da: CSC – Archivio Nazionale Cinema Impresa (CIAN) ■ Restaurato nel 2019 da CIAN / Restored in 2019 by CIAN

L'impossibilità di recitare Elettra oggi è un diamante grezzo, come il suo propulsore principale, Marc'O, sfuggito alle storie e alle cronache del cinema, anche a quelle che hanno cercato di raccontare la produzione sregolata (sperimentale, amatoriale, militante...) di quei film che a cavallo del '68 hanno portato avanti pratiche e poetiche fuori dai canoni in voga.

Il gruppo di persone che lo ha realizzato converge nella campagna emiliana a seguito dell'occupazione del Teatro municipale di Reggio Emilia da parte della popolazione locale, in difesa di uno spettacolo messo in scena da

Marc'O interdetto dalla prefettura: Marc'O, produttore di *Traité de bave et d'éternité* di Isidore Isou, agitatore, inventore teatrale, poeta e cineasta (nel 1954 il suo primo film – un esperimento letterista – viene presentato a Cannes da Cocteau e Buñuel), riunisce in un casale vicino a Fabbrico Dominique Issermann, fotografa, Róska, vulcanica artista islandese, e Manrico Pavolettoni, artista romano. Corrado Costa, poeta della neoavanguardia, entra ed esce dal film, come uno dei suoi versi saltimbanchi.

La storia di *Elettra* parte da lontano, da un incontro avvenuto a Londra tra Marc'O e Daniel Cohn-Bendit e Jean-Luc Godard, che gli propongono di partecipare alla realizzazione del film *Vento dell'est*. Marc'O accetta, inizia a girare alcune scene in Italia, ma divergenze con i due lo spingono ad abbandonare il progetto. Utilizzerà i soldi datigli da Cohn-Bendit per realizzare *Elettra*, che è un film piuttosto inaudito, una variante del "cinema nucleare" teorizzato da Marc'O vent'anni prima, la liberazione definitiva dal sistema che gli aveva permesso nel 1967



Neun Leben hat die Katze

di girare *Les Idoles*, cupio dissolvi sulla società dello spettacolo disintegrato, amatissimo da Jacques Rivette che proprio in quel film scopri una delle sue attrici feticcio, Bulle Ogier.

Donatello Fumarola

L'impossibilità di recitare Elettra oggi *is a diamond in the rough, much like its principal driving force, Marc'O, a filmmaker who has largely disappeared from film history, including those accounts that attempt to recount the erratic (experimental, amateur, activist) production around '68 of films which made use of practices and poetics other than the dogmas then in vogue.*

The group of people who made it gathered in the countryside of Emilia following the local population's occupation of the Reggio Emilia municipal theatre in defence of a show staged by Marc'O, which had been banned by the prefecture. Marc'O, the producer of Isidore Isou's Traité de bave et d'éternité was an agitator, a theatrical innovator, a poet and cineaste (his first film, a Lettrist experiment, was screened in Cannes with support from Cocteau and Buñuel). In a farmhouse near Fabbrico, he brought together the photographer Dominique

Issermann, the dynamic Icelandic artist Róska and the Roman artist Manrico Pavolettoni. Meanwhile, the neo-avant-garde poet Corrado Costa drops into and out of the film like one of his acrobatic verses.

Elettra has a long history, dating back to an encounter in London between Marc'O, Daniel Cohn-Bendit and Jean-Luc Godard, who proposed that they participate in his film Wind from the East. Marc'O accepted and started shooting some scenes in Italy, but disagreements between the two men led him to abandon the project. He used the money that Cohn-Bendit had given him to make Elettra, a film with few precedents and a variant on the "nuclear cinema" that Marc'O had theorised 20 years earlier. It was this definitive liberation from the system that in 1967 had allowed him to direct Les Idoles, a cupio dissolvi on the disintegrated society of spectacle – a work much loved by Jacques Rivette who discovered one of his fetish-actors, Bulle Ogier, precisely in that film.

Donatello Fumarola

NEUN LEBEN HAT DIE KATZE

Germania Ovest, 1968

Regia: Ula Stöckl

■ T. int.: *The Cat Has Nine Lives*. Scen.: Ula Stöckl. F.: Dietrich Lohmann, Thomas Mauch. M.: Wolfgang Schacht. Mus.: Bob Degen, Fred Braceful, Manfred Eichler. Int.: Christine de Loup (Anne), Jürgen Arndt (Stefan), Antje Ellermann (Kirke), Alexander Kaempfe (Sascha), Elke Kummer (Ehefrau von Stefan), Hartmut Kirste (Manfred), Wolfgang von Ungern-Sternberg (amico di Stefan), Heidi Stroh (Gabriele). Prod.: Ula Stöckl, Thomas per Mauch Filmproduktion Ula Stöckl, Thomas Mauch, Arri Film & TV ■ DCP. D.: 91'. Col. Versione tedesca e francese con sottotitoli inglesi / German and French version with English subtitles ■ Da: Deutsche Kinemathek ■ Restaurato nel 2014 da Deutsche Kinemathek grazie al contributo di The Federal Government Commissioner for Culture and the Media presso il laboratorio ARRI a partire dal negativo originale Techniscope / Restored in 2014 by Deutsche Kinemathek with funding provided by the Federal Government Commissioner for Culture and the Media at ARRI laboratory from the original Techniscope negative

Monaco, estate 1967. La giornalista Katharina riceve la visita dell'amica francese Anne. Le due donne fanno gite, frequentano caffè, amici e feste. In questi contesti e attraverso i loro discorsi esplorano una possibile emancipazione delle donne in una società dominata dagli uomini. Al centro di questo film dalla narrazione episodica ci sono cinque differenti tipologie femminili. Secondo Christa Maerker si tratta del primo film femminista della Repubblica Federale Tedesca, mentre per Frieda Grafe il film mostra come "noi donne siamo vissute dagli altri, invece che da noi stesse". All'epoca, a causa del fallimento della casa di distribuzione, Neun Leben hat die Katze non fu distribuito in sala. La Deutsche Kinemathek, in collaborazione con la casa di distribuzione Basis-Filmverleih, l'ha riportato alla luce negli anni Novanta, in una versione tratta dall'unica copia Technicolor conservata. In seguito, nel 2014, ARRI ha digitalizzato la pellicola partendo dai negativi originali Techniscope, preservando l'incredibile gamma dei colori originali.

Martin Körber

Ula Stöckl è una delle più eccezionali cineaste della Repubblica Federale Tedesca. Ha realizzato più di venti film, della maggior parte dei quali è stata anche sceneggiatrice, produttrice o coprodottrice. Da subito padrona di un linguaggio pittorico che ha trovato piena espressione in una rappresentazione articolata e complessa, Ula Stöckl supera i confini della narrazione cinematografica convenzionale. Il suo montaggio ricco di fantasie e metafore, l'uso di materiale documentaristico, così come la collaborazione tra attori professionisti e non, riflettono una realtà in cui sogni, paure e non detto svolgono un ruolo integrante.

Munich in the summer of 1967. The journalist Katharina receives a visit from her French friend Anne. They go on excursions, visit cafés, meet friends

and attend parties. In conversations, they explore the opportunities for female emancipation in a male-dominated society. The essayistic feature film places five types of women at the center of the episodic plot. According to Christa Maerker, this is the first feminist film in the Federal Republic of Germany, while for Frieda Grafe the film shows "how much we are lived instead of living ourselves". Neun Leben hat die Katze did not make it to the movie halls at the time – due to the insolvency of the distributor. The Deutsche Kinemathek re-released the film in the 1990s in collaboration with Basis-Filmverleih in a version made from the only surviving Technicolor copy. A cinematic experience that is far superior in reproducing the wild colors of the original, however, is the result of the digitalization based on the original Techniscope negative, which was realized at ARRI in 2014.

Martin Körber

Ula Stöckl is one of the most remarkable filmmakers of the Federal Republic of Germany. She directed over 20 films, for which she almost always wrote the scripts herself and which she mostly also produced or co-produced. The early development of a pictorial language of her own found expression in a multi-layered representation that transcends the boundaries of conventional cinematic narrative forms. Her style of editing, which gives room to fantasies and metaphors, the use of documentary material and the collaboration of professional and non-professional actors result in an impressive reflection of a reality of which dreams, fears and things unspoken are an integral part.

EASY RIDER

USA, 1969 Regia: Dennis Hopper

■ Sog., Scen.: Peter Fonda, Dennis Hopper, Terry Southern. F.: Laszlo Kovacs. M.: Donn Cambern. Scgf.: Jerry Kay. Int.: Peter Fonda (Wyatt 'Capitan America'),

Dennis Hopper (Billy), Jack Nicholson (George Hanson), Antonio Mendoza (Jesus), Phil Spector (Connection), Mac Mashourian (guardia del corpo), Luana Anders (Lisa), Sabrina Scharf (Sarah), Luke Askew (hippy sull'autostrada), Warren Finnerty (il proprietario del ranch). Prod.: Peter Fonda per Raybert Productions, Inc., The Pando Company, Inc. ■ DCP. D.: 95'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ■ Restaurato in 4K da Sony Pictures Entertainment in collaborazione con Cineteca di Bologna a partire dal negativo originale e dalle matrici di separazione in bianco e nero in 35mm. Restaurato presso i laboratori L'Immagine Ritrovata (scansione 4K e restauro digitale immagine), Chace Audio e Deluxe Audio (restauro sonoro a partire dal master 35mm originale a tre piste), e Roundabout Entertainment (color grading, conforming e produzione DCP) / Restored in 4K by Sony Pictures Entertainment in collaboration with Cineteca di Bologna from the 35mm original picture negative and 35mm black and white separation masters. 4K scanning and digital image restoration by L'Immagine Ritrovata laboratory. Audio restoration from the 35mm original 3-track magnetic master by Chace Audio and Deluxe Audio. Color grading, picture conform and DCP by Roundabout Entertainment

Insieme all'altrettanto influente *2001: Odissea nello spazio*, *Easy Rider* fu uno dei grandi 'trip movies' dei tardi anni Sessanta, rendendo la musica più espressiva dei dialoghi e scavando un solco generazionale che tagliava il pubblico in due. Come ha notato il critico J. Hoberman, il film "era più che altro alla moda" quando uscì "e quindi è diventato quasi subito datato". Eppure probabilmente è proprio il suo invecchiare (diversamente dal caso di *2001*) che costituisce gran parte del suo valore attuale, in quanto capsula del tempo che con la sua contrapposizione tra hippy e bifolchi evoca parallelismi con la contrappo-



Easy Rider

sizione attuale che vede da un lato i progressisti e le minoranze e dall'altro i trumpiani reazionari.

Benché *Easy Rider*, in conformità con i protocolli autoriali, sia principalmente associato al suo regista, co-protagonista e co-sceneggiatore Dennis Hopper, fu Peter Fonda (produttore e a sua volta co-protagonista e co-sceneggiatore) a far nascere il progetto lanciando l'idea di partenza: un western contemporaneo con le motociclette al posto dei cavalli e due eroi di nome Wyatt (Fonda) e Billy (Hopper), come Wyatt Earp e Billy the Kid, che dopo aver trasportato un carico di cocaina decidono di puntare verso est e di attraversare il paese per andare al Carnevale di

New Orleans. E si potrebbe dire che fu Terry Southern, l'autore principale della sceneggiatura, a delineare la sostanza del personaggio di George che lanciò la carriera di Jack Nicholson, una figura a metà strada tra i buoni e i cattivi, fra Wyatt (relativamente cristiano) e Billy (relativamente pagano), un avvocato alcolizzato di provincia che si aggrega ai due prima di finire ammazzato dagli abitanti ostili.

Le scene del Carnevale, girate in 16mm e montate in maniera più discontinua a suggerire i trip lisergici dei personaggi, furono improvvisate, così come l'incontro al bar tra Wyatt, Billy, George e la gente del posto, che fu invitata a esprimersi liberamente.

Questo, oltre alla vera assunzione di stupefacenti da parte del cast, trasmette un senso di autenticità documentaristica che permette di sorvolare sulle pretese metafisiche e sui privilegi degli eroi cowboy.

Jonathan Rosenbaum

Along with the equally influential 2001: A Space Odyssey, Easy Rider was one of the key 'trip' movies of the late 60s, making its music more expressive than its dialogue and defining a generational divide by polarising audiences. As critic J. Hoberman has noted, the film "was above all fashionable" when it first appeared "and hence it dated almost immediately". Yet arguably it is this datedness (unlike

that of 2001) that defines much of its value today, as a time capsule in which the conflict between hippies versus rednecks offers a parallel with current struggles between progressives and minorities versus reactionary Trump supporters.

Even though *Easy Rider*, according to auteurist protocols, is mainly associated with its director, costar, and co-writer, Dennis Hopper, it was Peter Fonda who actually originated the project by pitching its basic premise – a contemporary western with motorcycles replacing horses as its two heroes, named Wyatt (Fonda) and Billy (Hopper) to suggest Wyatt Earp and Billy the Kid, emerge from a drug score and drive east across the country to attend the New Orleans Mardi Gras. And it could be argued that Terry Southern, the film's principal writer, provided most of the meat lodged between the sandwich slices of Wyatt (relatively Christian) and Billy (relatively pagan). Namely, a figure standing halfway between the heroes and villains: Jack Nicholson's career-producing role as George, an alcoholic small-town lawyer who briefly joins them before he is murdered by hate-filled compatriots.

The Mardi Gras material, shot in 16mm and edited more discontinuously than the rest to suggest the characters' LSD trips, was improvised, as was an encounter between Wyatt, Billy, George and several locals at a roadside café who were invited to speak for and as themselves. Along with the cast taking real drugs, this conveys a documentary authenticity that helps one to overlook the metaphysical pretensions and rich-boy entitlements of the cowboy heroes.

Jonathan Rosenbaum

I CLOWNS

Italia-Francia-Germania Ovest, 1970

Regia: Federico Fellini

■ T. int.: *The Clowns*. Sog., Scen.: Federico Fellini, Bernardino Zapponi. F.: Dario Di Palma. M.: Ruggero Mastroianni. Scgf.: Renzo Gronchi. Mus.: Nino Rota. Int.:



I clowns (Outtake)

Riccardo Billi, Tino Scotti Fanfulla, Gigi Reder, Leopoldo Valentini, Carlo Rizzo (i clown), Nando Orfei (se stesso), Anita Ekberg (se stessa), Alvaro Vitali (il fonico), Lina Alberti (la sarta, madre del fonico). Prod.: Ugo Guerra, Elio Scardamaglia per Rai - Radio Televisione Italiana, O.R.T.F., Bavaria Film ■ DCP. D.: 92'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Compagnia Leone Cinematografica ■ Restaurato nel 2019 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Compagnia Leone Cinematografica presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2019 by Cineteca di Bologna in collaboration with Compagnia Leone Cinematografica at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Nei suoi momenti migliori Federico Fellini mescolò scenari reali e fantasie soggettive. *I clowns*, *Roma* e *Amarcord* non si limitano a registrare impressioni superficiali, ma diventano insieme di memorie del passato privato e collettivo (come gli anni Trenta fascisti), di fantasie e di paure.

I clowns, che sarebbe potuto essere una piccola rievocazione nostalgica di

un mestiere scomparso, si erge a *Weltanschauung* e a meditazione sul circo della vita con i suoi artisti consapevoli e inconsapevoli. In questa maniera *I clowns* si allarga – sempre con la mediazione di una visione soggettiva – a descrivere una società che ha bisogno dell'umorismo per nascondere e dimenticare per un attimo un orrore onnipresente.

Alcuni film di Fellini erano esplicite trasposizioni di incubi. Con esiti più originali, Fellini si specializzò anche in affreschi improntati a uno stile personalissimo: a *Satyricon*, *I clowns* e *Amarcord* seguì uno dei suoi film più belli, *Il Casanova*, nel quale la visione storica veicola una spietata sensibilità moderna e la consapevolezza dell'autoinganno.

Il documentario felliniano era una categoria a se stante che si addentrava nel regno della finzione. Già in *Bloc-notes di un regista* Fellini era affascinato dall'idea del 'finto documentario', che da quel momento divenne una modalità essenzialmente felliniana. Una simile scelta era nell'aria: dopo Pasolini, Marker, ecc., venne *F for Fake*. Per qualche ragione, fu lì che ebbe inizio l'approccio ironico alla 'verità'.



El Topo

La soggettività rimase il più grande talento di Fellini, anche quando creò spettacoli barocchi. *I clowns* divenne un film sull'orrore di allestire uno spettacolo e sul tema ricorrente degli artisti in declino. Le registrazioni fedeli degli spettacoli vi appaiono inframmezzate a malinconiche scene d'infanzia e a episodi come quello del vecchio clown alcolizzato che scappa dall'ospizio per andare al circo, dove muore. Anziché una cronaca gioiosa sul ritorno dei grandi comici, *I clowns* offre una meditazione esistenziale su fama e oblio, verità e illusione, giovinezza e vecchiaia, vita e morte. Peter von Bagh, *Elokuvan historia* [*History of the Cinema*] (1975/2004) e dagli appunti postumi (2014), traduzione di Antti Alanen

At his most rewarding, Federico Fellini mixed factual backgrounds with subjective fantasy. I clowns, Roma, and Amarcord are not limited to recording surface impressions but grow into an exalted assembly of memories of the private and collective past (most memorably about the Fascist 1930s), fantasies, and

fears. I clowns, which could have been a nostalgic little memoir about a trade that no longer exists, rises to a Weltanschauung as a meditation on the circus of life, all stages of which have their voluntary and involuntary entertainers. In this way I clowns expands – always mediated by a subjective vision – into an account of a society that needs humour to conceal and forget for a moment an omnipresent horror.

Certain films by Fellini were explicitly based on nightmares. More originally, Fellini specialised in a fresco style of his own: Satyricon, I clowns and Amarcord were followed by one of the finest, Casanova, in which a historical vision channels a mercilessly modern sensibility and awareness of self-deceit.

The Fellinian documentary was a category of its own, reaching far into the realm of fiction. Already in Bloc-notes di un regista Fellini was fascinated by the idea of the 'false documentary' that became a quintessentially Fellinian mode from then on. Such an approach was in the air: after Pasolini, Marker, etc., came F for Fake. For some reason, an ironical approach to 'truth' started there and then.

Subjectivity was Fellini's greatest talent, even when he created baroque spectacles. I clowns became a film about the horror of putting on a show and Fellini's recurrent theme of the has-been. Straight records of performances were intercut with gloomy tableaux of childhood and vignettes such as an old alcoholic clown's escape from an asylum to a circus auditorium to die. Instead of a joyous chronicle about the comeback of the great funnymen, I clowns offers an existential meditation about fame and oblivion, truth and illusion, youth and old age, life and death.

Peter von Bagh, *Elokuvan historia* [*History of the Cinema*] (1975/2004) and his posthumous notes (2014), translated by Antti Alanen

EL TOPO

Messico, 1970

Regia: Alejandro Jodorowsky

■ Scen.: Alejandro Jodorowsky. F.: Rafael Corkidi. M.: Federico Landeros. Scgf.: José Durán. Mus.: Alejandro Jodorowsky, Nacho Méndez. Int.: Alejandro Jodorowsky (El Topo), Brontis Jodorowsky: Miguel (il figlio di El Topo da piccolo), Robert John (il figlio di El Topo da grande), Mara Lorenzo (Mara), Jacqueline Luis (la nana), Paula Romo (la donna in nero), David Silva (il colonnello). Prod.: Juan López Moctezuma, Moshe e Saúl Rosenberg, Roberto Viskin per Producciones Panicas ■ DCP. D.: 124'. Col. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / Spanish version with English subtitles ■ Da: Arrow Films per concessione di Abkco Films ■ Restaurato nel 2019 da Arrow Films in collaborazione con Abkco Films presso il laboratorio Silver Salt Restoration a partire dal negativo originale / Restored in 2019 by Arrow Films in collaboration with Abkco Films at Silver Salt Restoration laboratory from the original negative

Un uomo in nero cavalca nello sconfinato deserto messicano con un bambino nudo sulla sella davanti a sé.

Appaiono tre chiassosi pistoleri, che sghignazzando dicono di essere stati mandati a ucciderlo. L'uomo sposta con circospezione il bambino dietro di sé sulla sella.

Così inizia *El Topo* (1970) di Alejandro Jodorowsky [...]. Un cavaliere solitario di fronte a tre banditi non è una situazione nuova in un western. Un bambino nudo invece lo è, e aggiunge sfumature di disagio, rischio e trasgressione. Jodorowsky trova il modo di evocare quel disagio per tutto il film, e in tutta la sua opera. C'è sempre qualcosa di incongruo e di inaspettato, qualcosa che non torna. [...]

Quando il film uscì scrissi nella mia recensione: "Jodorowsky attinge ovunque i suoi simboli e le sue mitologie: cristianesimo, filosofia zen, magia nera da bancarella e così via. Non fa il minimo tentativo di impiegarli in modo che si compongano producendo un significato logico. Al contrario, li usa in maniera volubile, prismatica, facendo sì che si illuminino reciprocamente anziché far luce sulla conclusione del film. L'effetto ricorda *La terra desolata* di Eliot, e soprattutto il modo in cui Eliot puntella le rovine dell'era post-cristiana con frammenti di mitologia".

Questo lo penso ancora, e non credo che tutti quei simboli convergano verso una conclusione. Ma avendo visto nel frattempo altre opere di Jodorowsky, penso che il suo metodo non manchi di finalità. Cosa cerca *El Topo* nel deserto? Be', cerca simboli, immagini, persone ed eventi bizzarri con cui riempire il film.

Sono le immagini sconcertanti che sfilano incessanti sullo schermo a fare di *El Topo* un successo underground nel cinema newyorkese che nel 1970 lo tiene in programmazione per mesi. Non la storia, non le interpretazioni, non gli attori (Jodorowsky interpreta *El Topo* e il bambino è suo figlio). Le immagini. John Lennon e Yoko Ono lo vedono, se ne innamorano e convincono il manager dei Beatles, Allen Klein, ad acquistarlo e distribuirlo. Il film viene così diffuso in tutto il mon-

do e suscita una serie interminabile di interpretazioni. Jodorowsky incoraggia le speculazioni richiamando i libri della Bibbia (I Salmi) nei titoli delle sezioni che compongono il film e facendo di *El Topo* una sorta di figura cristologica [...]. Il film esiste come esperienza indimenticabile, ma non comprensibile.

Roger Ebert, *El Topo*, "Chicago Sun-Times", 6 ottobre 2004

A man in black rides the desert vastness of Mexico with a naked child in front of him on the saddle. Three hee-hawing gunmen appear from out of hiding, laughing that they have been sent to kill him. The man carefully places the child behind him on the saddle.

So opens Alejandro Jodorowsky's El Topo (1970) [...]. A lone rider confronted by gunmen is nothing new in the Western. A naked child is, and adds a queasy undertone of danger and transgression. Jodorowsky finds a way to evoke that uneasiness throughout the film, and all of his work. There is always something incongruous, something unexpected that does not belong. [...]

In my review when the movie opened, I wrote: "Jodorowsky lifts his symbols and mythologies from everywhere: Christianity, Zen, discount-store black magic, you name it. He makes not the slightest attempt to use them so they sort out into a single logical significance. Instead, they're employed in a shifting, prismatic way, casting their light on each other instead of on the film's conclusion. The effect resembles Eliot's The Waste Land, and especially Eliot's notion of shoring up fragments of mythology against the ruins of the post-Christian era".

I still agree with that and do not think the symbols add up to a conclusion. But now having seen more of Jodorowsky's work, I think Jodorowsky's method is not without a purpose. What is El Topo seeking in the desert? Why, he is seeking symbols, images, bizarre people and events, with which to fill the film.

The ceaseless shocking images on the screen, are what made El Topo an un-

derground hit in one New York theater for months in 1970. Not the story, not the performances, not the stars (Jodorowsky himself plays El Topo and the child is his own son). The images. John Lennon and Yoko Ono saw it, loved it, and convinced Beatles manager Allen Klein to buy and release it. The film went on to play all over the world and engender countless interpretations. Jodorowsky encourages such speculation by titling sections of the film after books of the Bible ('Psalms'), and making El Topo perhaps a Christ figure. [...] The film exists as an unforgettable experience, but not as a comprehensible one.

Roger Ebert, *El Topo*, "Chicago Sun-Times", 6 October 2004

HUSBANDS

USA, 1970 Regia: John Cassavetes

■ T. it.: *Mariti*. Sog., Scen.: John Cassavetes. F.: Victor J. Kemper. M.: Peter Tanner. Scgf.: Rene d'Auriac. Mus.: Ray Brown. Int.: Ben Gazzara (Harry), Peter Falk (Archie Black), John Cassavetes (Gus Demetri), Jenny Runacre (Mary Tynan), Jenny Lee Wright (Pearl Billingham), Noelle Kao (Julie), John 'Red' Kullers (Red), Meta Shaw (Annie), Leola Harlow (Leola), Delores Delmar (contessa). Prod.: Al Ruban per Faces Music, Inc. ■ DCP. D.: 142'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ■ Restaurato in 4K da Sony Pictures Entertainment presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata e Cineric a partire dal negativo camera originale e il master di separazione bianco e nero / Restored in 4K by Sony Pictures Entertainment at L'Immagine Ritrovata and Cineric laboratories from the original camera negative and the B&W separation master

Sottotitolo "Una commedia sulla vita, la morte e la libertà", il film più politicamente scorretto e machocentrico di John Cassavetes, realizzato dopo il grande successo commerciale di *Faces* (Volti,



Husbands

1968) che garantì al regista il controllo creativo e il sostegno della casa di produzione, è probabilmente il suo lavoro più improvvisato e laboratoriale. Ispirato in parte dalla scomparsa del fratello maggiore di Cassavetes, Nick, morto a trent'anni nel 1957, il film narra cosa accade a tre amici quarantenni della periferia newyorkese (lo stesso Cassavetes, Peter Falk e Ben Gazzara) che dopo la morte del loro migliore amico decidono di marinare vita e famiglia per recuperare il vecchio cameratismo e le loro identità. Ma anche se in apparenza questa fuga collettiva ha a che fare con la vita, la morte e la libertà, tra loro non c'è un Huck Finn; sono tutti Tom Sawyer, troppo disperati nella loro frenesia di divertimento e di gioco per essere comici come vogliono rappresentarsi. La loro paura dell'assertività femminile e la loro periodica brutalità, così come la determinazione di Cassavetes nel seguire ovunque gli istinti e i movimenti degli attori senza dare loro indicazioni, furono ciò che spinse pochi anni dopo Elaine May a coinvolgere Cassavetes, Falk e il direttore della fotografia di *Husbands* Victor J. Kemper nel suo capolavoro *Mikey e Nicky*.

Quando Harry (Gazzara) in seguito a un violento litigio con la moglie deci-

de di andare a Londra, Gus (Cassavetes) e Archie (Falk) accettano di seguirlo. E quando i tre amici si procurano tre donne al casinò e se le portano in albergo, *Husbands* sostanzialmente riassume gli impacciati rituali di corteggiamento che si svolgono all'inizio del primo lungometraggio di Cassavetes, *Ombre*, con risultati altrettanto disastrosi. Nel complesso si potrebbe perfino dire che le sequenze più forti ma anche più discutibili di *Husbands* sono quelle in cui figurano delle donne, siano esse vittime, antagoniste o amanti. Cassavetes conosceva a malapena Falk e Gazzara quando li scelse come comprimari, ma durante le riprese divennero due dei suoi migliori amici nonché preziosi collaboratori.

Jonathan Rosenbaum

Subtitled "A Comedy about Life, Death and Freedom", John Cassavetes' most politically incorrect and machocentric movie, made after the huge commercial success of his 1968 Faces and exercising both the creative control and the studio support it suddenly made possible, is arguably the most improvised and workshopped of his features. Inspired in part by the death of Cassavetes' older brother Nick in 1957 at the age of

30, the film recounts what happens to a trio of fortyish east-coast suburbanites (Cassavetes, Peter Falk, and Ben Gazzara) when their best friend dies and they decide to play hooky from their lives and families to recover their camaraderie and identities. But even though their collective flight seemingly has something to do with life, death, and freedom, there isn't a Huck Finn in the bunch; they're all Tom Sawyers, too desperate in their frantic fun and games to be as comic as they want to see themselves. Their fear of female assertiveness and their periodic brutality, as well as Cassavetes' determination to follow the actors' instincts and movements wherever they go, without chalk marks, are likely what inspired Elaine May to co-opt Cassavetes, Falk, and Husbands' cinematographer Victor J. Kemper for her masterpiece Mikey and Nicky a few years later.

After Harry (Gazzara) has a violent altercation with his wife and decides to fly to London, Gus (Cassavetes) and Archie (Falk) agree to join him. And when the three pals, after a trip to a casino, bring women back to their adjoining hotel rooms, Husbands virtually recaps the awkward flirtation rituals at the beginning of Cassavetes' first feature, Shadows, with comparably disastrous results. On balance, it could even be argued that the strongest as well as the most dubious sequences of Husbands are those in which women figure – as victims, antagonists, or lovers.

Cassavetes barely knew Falk and Gazzara when he cast them as co-stars, but over the course of the shooting they became two of his closest friends and most treasured future collaborators.

Jonathan Rosenbaum

IL GATTO A NOVE CODE

Italia, Francia, Germania Ovest, 1971

Regia: Dario Argento

■ T. int.: *The Cat o' Nine Tails*. Sog.: Dario Argento, Luigi Collo, Dardano Sacchetti. Scen.: Dario Argento. F.: Enrico Menczer. M.: Franco Fraticelli. Scgf.: Carlo Leva.

Mus.: Ennio Morricone. Int.: James Franciscus (Carlo Giordani), Karl Malden (Franco Arnò), Catherine Spaak (Anna Terzi), Pier Paolo Capponi (commissario Spimi), Horst Frank (dottor Braun), Rada Rassimov (Bianca), Aldo Reggiani (dottor Casoni), Carlo Alighiero (dottor Calabresi), Vittorio Congia (fotografo Righetto), Tino Carraro (professor Terzi). Prod.: Salvatore Argento, Seda Spettacoli, Mondial Te.Fi. - Televisione Film, Labrador Films, Terra Filmkunst ■ DCP. D.: 112'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Arrow Films per concessione di Intramovies ■ Restaurato nel 2017 da Arrow Films presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo camera originale conservato presso Intramovies / Restored in 2017 by Arrow Films at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original camera negative preserved at Intramovies



Il gatto a nove code

I primi film di Dario Argento – quelli appartenenti alla cosiddetta ‘trilogia degli animali’ – andrebbero visti in una prospettiva più aderente all’epoca in cui sono stati realizzati, e meno dipendente dalla successiva canonizzazione del regista quale maestro internazionale del thriller-horror. *Il gatto a nove code* non fa, sotto questo punto di vista, eccezione. Vi ritroviamo alcuni elementi destinati poi a fare la fortuna di Argento, configurandosi nel tempo come vere e proprie tracce autoriali: in primo luogo le lunghe soggettive dell’assassino in movimento, intervallate da primissimi piani della sua pupilla, che fungono da luogo d’innescio ed elaborazione della suspense. Poi il motivo metatestuale del rompicapo, del mistero da sciogliere [...]. Infine le citazioni hitchcockiane, che qui si concretizzano in un preciso riferimento intertestuale alla celebre scena del bicchiere di latte in *Il sospetto* (1941). Ma nel *Gatto a nove code* c’è di più, molto di più. C’è, ad esempio, un senso acuto di alienazione urbana che attraversa il film da cima a fondo, facendo costantemente da sottotesto alla vicenda. Emerge in primo luogo sul piano

figurativo, attraverso il gusto per certe riprese stranianti che fanno dell’architettura, delle sue geometrie più algide, una sorta di metafora della solitudine metropolitana. Sul piano narrativo, il tema della solitudine costituisce l’anima sommersa del film, a partire dalla quale è possibile leggere in filigrana tutta la vicenda. [...] La società raccontata da Argento è in sintesi attraversata da monadi umane le cui traiettorie si incrociano in modo occasionale e quasi sempre dettate da circostanze poco nobili: avidità, rancore, paura.

Leonardo Gandini, in *Argento vivo. Il cinema di Dario Argento tra genere e autorialità*, a cura di Vito Zaggarro Marsilio, Venezia 2008

La sequenza del cimitero è molto bella, tesa, sorprendente, ironica. Con quella scena ho inaugurato la serie di quelle che io definisco ‘sequenze lunghe’. Lunghe perché durano anche mezz’ora. Sono costruite alla perfezione, con lunghi ed estenuanti crescendo. [...] La tecnica della ripresa in soggettiva era un tipo di ripresa che avevo larga-

mente usato per *Luccello dalle piume di cristallo*. Applicarla nuovamente per questo film è stato come proseguire un mio percorso evolutivo. *Il gatto a nove code* è un film di transizione perché mi ha permesso di esaminare bene i miei mezzi. Ho cercato di capire i miei limiti e le mie possibilità, come un buon atleta che sperimenta se riesce a reggere le lunghe distanze e capire quindi la sua specialità.

Dario Argento, *Confessioni di un maestro dell’horror. Un libro intervista di Fabio Maiello*, Alacrán Edizioni, Milano 2007

Dario Argento’s first films – those constituting the so-called ‘Animal Trilogy’ – should be considered as works belonging to the era in which they were made, more so than the successive canonisation of the director as an international maestro of horror-thrillers. From this perspective, Il gatto a nove code is no exception. We find elements, subsequently developed over time, that will become integral to Argento’s fame, as well as marks of his authorship: first, the subjective long shots of the

killer's movements, intercut with extreme close-ups of his pupils, serving as a mechanism to trigger suspense. Then, the meta-textual role of the puzzle, the mystery to be solved [...]. And finally, the Hitchcock quotations, taking form here in a precise intertextual reference to the famous glass of milk scene in *Suspicion* (1941).

However, in *Il gatto a nove code* there is much, much more. For example, the acute sense of urban alienation found throughout the film, constantly adding a subtext to the narrative. It emerges on a figurative level, through alienating shots of the architectural compositions and the cold geometric forms, a sort of metaphor for cosmopolitan loneliness. Narratively speaking, the theme of solitude is the hidden soul of the film, permeating and unveiling itself as events unfold. [...] In short, as depicted by Argento, society is but the random crossing of trajectories of human monads, almost always dictated by less than noble circumstances, such as greed, resentment and fear.

Leonardo Gandini, in *Argento vivo. Il cinema di Dario Argento tra genere e autorialità*, edited by Vito Zaggarro, Marsilio, Venice 2008

The cemetery sequence is very beautiful, tense, surprising and humorous. With that scene, I inaugurated what I call the series of 'long sequences'; long, as they can last as long as half an hour. They are constructed to perfection, with lengthy and exhausting crescendos. [...] The subjective shooting technique was something I had used in abundance in *L'uccello dalle piume di cristallo* (The Bird with the Crystal Plumage). Using it again in this film was simply me following my evolutionary path. Il gatto a nove code is a transition film, as it allowed me to experiment with the means at my disposal. I was trying to understand my limits and my potential, like a good athlete testing himself over long distances to understand his specialisation.

Dario Argento, *Confessioni di un maestro dell'horror. Un libro intervista di Fabio Maiello*, Alacrán Edizioni, Milan 2007

ROMA

Italia-Francia, 1972

Regia: Federico Fellini

■ T. int.: *Fellini's Roma*. Sog., Scen.: Federico Fellini, Bernardino Zapponi. F.: Giuseppe Rotunno. M.: Ruggero Mastroianni. Scgf.: Danilo Donati Mus.: Nino Rota. Int.: Peter Gonzales (Fellini ragazzo), Fiona Florence (Dolores), Pia De Doses (principessa Domitilla), Marne Maitland (la guida alle catacombe), Renato Giovannoli (cardinale Ottaviani), Elisa Mainardi (la moglie del farmacista), Galliano Sbarra (il presentatore), Norma Giaccherio (l'intervistatrice), Alvaro Vitali (il ballerino). Prod.: Turi Vasile per Ultra Film, Les Productions Artistes Associés

■ DCP. D. : 130'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Titanus ■ Restaurato in 4K nel 2019 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Titanus e con il sostegno di Hollywood Foreign Press Association presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 4K in 2019 by Cineteca di Bologna in collaboration with Titanus, with funding provided by Hollywood Foreign Press Association at L'Immagine Ritrovata laboratory

Quando vidi *Roma* la prima volta – e poco tempo prima, nei giorni in cui stava girando, di notte, la 'festa de nonantri' a Trastevere, avevo potuto passare un intero pomeriggio o quasi a discutere apertamente con lui del suo cinema, nello studio che aveva allora in via Sistina – mi parve di assistere a due film diversi, divisi per blocchi, intrecciati per blocchi. Tornai a vederlo due, tre volte, con insaziata avidità e voglia di ragionarci sopra, tal quale mi era accaduto per *La dolce vita* quando avevo vent'anni.

Si poteva distinguere *Roma* in due parti. Un primo blocco riguardava una Roma che era finalmente quella carnale violenta volgare del Belli (non quella 'buonista' degli zavattiniani e post-zavattiniani), mentre il secondo affrontava immaginosamente (e riu-

scendo pur sempre a sbalordire) ambienti che potessero, scrissi, sollevare sorpresa ed entusiasmo negli stranieri e non solo negli italiani – un passato 'archeologico', una sfilata di moda vaticana... Sì, mi dicevo, "è del poeta il fin la meraviglia" (e mettevo insieme allora, in questo programma, Fellini e Kubrick come ultimi maghi alla Méliès, da contrapporre agli eredi dei Lumière, e mi stupivo che Fellini fosse stato l'allievo più diretto di Rossellini...). Ma c'è meraviglia e meraviglia, e quella che nasce da un'esperienza diretta mi sembrava in *Roma* più forte di quella immaginata, dilatata.

Insomma la Roma felliniana più vera mi sembrava quella più vissuta, che era infine anche quella del *Bidone*, di *Cabiria*, quella 'vera' scoperta da Moraldo il provinciale, il vitellone riminese, prima che diventasse il Marcello reporter sconcertato e travolto dalla 'Capitale'.

Nella recensione che scrissi a suo tempo di *Roma* (il '68 era ancora ben vivo) scrissi della sequenza finale della traversata di inidentificabili giovani in moto attraverso i luoghi topici della Città detta Santa..., che era l'inquietante visione felliniana del futuro, che non si trattava di "angeli sterminatori ed estranei" ma di "futuri impiegati di ministero che voteranno fiamma" (leggi, oggi, Di Maio o Salvini...). Quel che è venuto fuori è un misto che non potevamo prevedere, né Fellini né, nel mio piccolo, io. Resta ed è feroce la nostalgia di un artista che cercava e talvolta anche sbandava, ma che scruta e cercava, che intuiva o capiva. E sbalordiva soprattutto per questa sua straordinaria capacità.

Goffredo Fofi

When I saw Roma for the first time I felt like I was watching two different films, divided in sections, intertwined in sections. I went back to see it two, three times, with an insatiable longing and a desire to think about it, as had been the case for me with La dolce vita when I was 20. Not long before that, while



Roma © Cineteca di Bologna / Reporters Associati & Archivi

Fellini was filming the 'festa de noantri' in Trastevere, I had spent a whole afternoon, or thereabouts, talking openly with him about his cinema in his office in Via Sistina.

You could divide Roma in two parts. The first section was about a Rome that was finally the vulgar, carnal and violent Rome of Belli (not the 'good-hearted' version of Zavattinians and post-Zavattinians), while the second (which still managed to amaze) imaginatively dealt with scenes that could, I wrote, create a sense of surprise and enthusiasm in foreigners and not just Italians – an 'archaeological' past, a Vatican fashion show... Yes, I said to myself, "the end of the poet is to arouse wonder". And then I put together, in this programme, Fellini and Kubrick as the last Méliès-type magicians, in opposition with the heirs of Lumière, and I was surprised that Felli-

ni had been Rossellini's most faithful student... But there is wonder and wonder, and in Roma the wonder created from direct experience seemed greater than any imagined, expansive version.

In other words, it seemed to me that the more genuine Fellinian Rome was one marked by experience, which was also the Rome of Il bidone, of Nights of Cabiria, the 'real' one discovered by a provincial Moraldo, the vitellone from Rimini, before he became the reporter that Marcello bewildered and was swept away by the 'Capital'.

In the review I wrote about Roma at that time (the spirit of '68 was still very much alive) I wrote about the final sequence with unidentifiable young people riding on motorcycles across the landmark sites of the so-called Holy City, which was Fellini's unsettling vision of the future: not about "ex-

terminating and foreign angels" but "future ministry employees who will vote for neo-fascism" (read, today, Di Maio or Salvini). What came out of it was a combination we could not have foreseen; not Fellini nor, in my small way, myself. His nostalgia was and is untamed – this searching, sometimes deviating, artist, who scrutinised and searched, who sensed instinctively or understood. And who amazed with his extraordinary abilities.

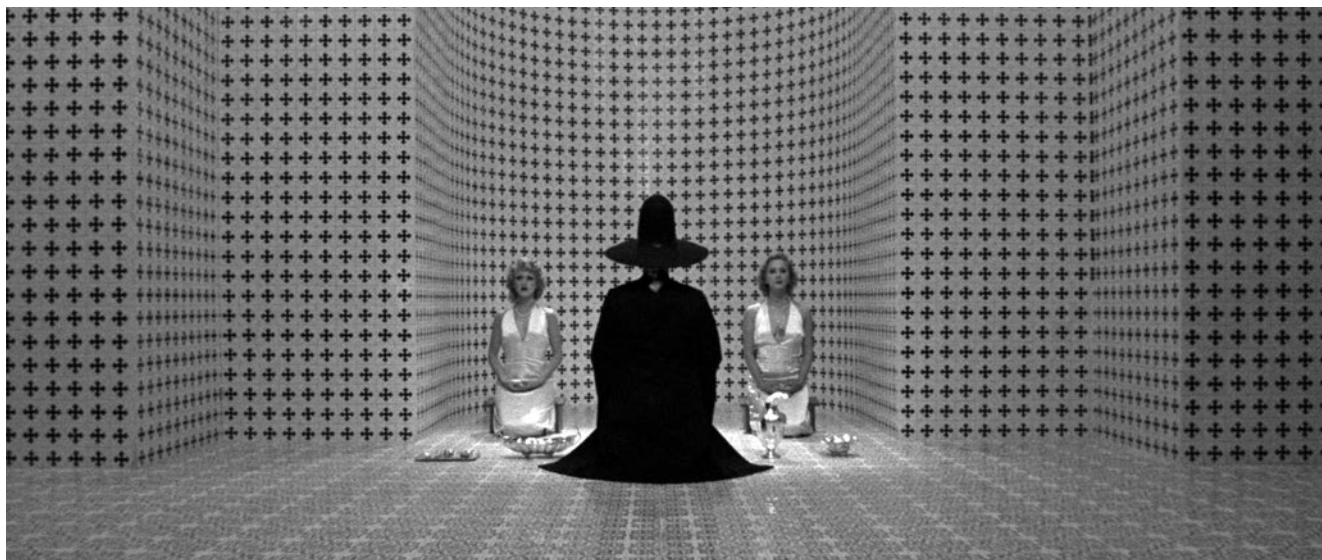
Goffredo Fofi

LA MONTAÑA SAGRADA

Messico-USA, 1973

Regia: Alejandro Jodorowsky

■ T. it.: *La montagna sacra*. T. int.: *The Holy Mountain*. Scen.: Alejandro Jodorowsky.



La montaña sagrada

F.: Rafael Corkidi. M.: Federico Landeros. Mus.: Don Cherry, Ronald Frangipane, Alejandro Jodorowsky. Int.: Horacio Salinas (il Ladro), Alejandro Jodorowsky (l'Alchimista), Zamira Saunders (l'assistente dell'Alchimista), Juan Ferrara (Fon), Adriana Page (Isla), Burt Kleiner (Klen), Valerie Jodorowsky (Sel), Nicky Nichols (Berg), Richard Rutowski (Axon), Luis Lomeli (Lut). Prod.: Roberto Viskin, Alejandro Jodorowsky per ABKCO Films, Inc. ■ DCP. D.: 115'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Arrow Films per concessione di Abkco Films ■ Restaurato nel 2019 da Arrow Films in collaborazione con Abkco Films presso il laboratorio Silver Salt Restoration a partire dal negativo originale Techniscope / *Restored in 2019 by Arrow Films in collaboration with Abkco Films at Silver Salt Restoration laboratory from the original Techniscope negative*

La montaña sagrada inizia in una stanza misteriosa nella quale una figura sciamanica nota come l'Alchimista sveste due gemelle bionde, toglie loro le unghie finte e i gioielli e raso loro il capo. A quel punto il film si fa veramente bizzarro.

La pellicola Jodorowsky, che alla sua uscita fece scandalo, è una satira abbagliante, sconclusionata e spesso incoe-

rente sul consumismo, il militarismo e lo sfruttamento occidentale delle culture del Terzo mondo. Si snoda come un trip psichedelico, il che non sorprende dato che era stato preceduto da un cult come *El Topo*.

Le libere associazioni della trama seguono un personaggio cristico, il Ladro, che ci appare per la prima volta steso in una strada polverosa, coperto di mosche e inzuppato della propria urina. Viene salvato (forse resuscitato) da un nano senza braccia e da una banda di ragazzi nudi, poi vaga nella città osservando le follie della vita moderna, tra cui un massacro di manifestanti per mano di poliziotti antisommossa (incidente fotografato da ricchi turisti) e un omaggio alla conquista spagnola del Messico, rievocata da lucertole in costume su un modello in scala delle piramidi azteche.

Nella seconda metà del film il Ladro si aggrega a un gruppo di figure religiose emblematiche riunite dall'Alchimista per attaccare la fortezza in cima a una montagna in cui vivono i dominatori della società, gli Immortali. La missione si conclude con una battuta postmoderna in cui si suggerisce che anche i film sono sostanze stupefacenti, e che la rivoluzione non potrà aver luogo finché non

abbandoneremo le nostre abitudini. Matt Zoller Seitz, *Modern Life, in All Its Mystery and Madness*, "New York Times", 18 aprile 2017

Tra i primati che *La montaña sagrada* può vantare, uno è certamente il più ambizioso: mettere in scena per la prima volta nella storia del cinema, usando personaggi e pretesti narrativi, il mito alchimistico già affidato nei secoli passati ad occulte raffigurazione zoo-mitologiche. Jodorowsky dimostra nel film una precisa conoscenza di quella simbologia, sia nella scelta dei protagonisti che nelle fasi del loro itinerario verso l'Illuminazione.[...] Situandosi alla confluenza tra mitologia e catastrofismo storico, simbologia esoterica e ricalchi artistici, tra il realismo magico della narrativa sudamericana (García Márquez, Loyola Brandão) e la visionarietà dei comics, *La montaña sagrada* è simile allo Zodiaco. Per quanto completo, contiene una tale diversità di segni da ipnotizzare lo spettatore, come guardando fisso in un prisma luminoso a mille facce ruotanti.

Massimo Monteleone, *La talpa e la fenice. Il cinema di Alejandro Jodorowsky*, Granata Press, Bologna 1993

La montaña sagrada starts in a mysterious room where a shaman figure known as the Alchemist undresses blond female twins, removes their false fingernails and jewelry and shaves their heads. From there, the movie gets really outré.

A scandal when first released, Jodorowsky's movie is a dazzling, rambling, often incoherent satire on consumerism, militarism and the exploitation of third world cultures by the West. It unfurls like a hallucinogenic daydream, which is to be expected, considering that it's the follow-up to Jodorowsky's midnight movie El Topo.

The free-association narrative follows a Christ-like character, the Thief, first seen lying in a dusty street, covered with flies and marinating in his own urine. He is rescued (maybe resurrected) by a partial-limbed dwarf and a gang of naked boys, then wanders through the city observing the madness of modern life, including a massacre of protesters by riot soldiers (an event photographed by rich tourists) and a tribute to the Spanish conquest of Mexico, re-enacted by costumed lizards on a scale model of Aztec pyramids.

The second half finds the Thief joining a group of emblematic religious figures assembled by the Alchemist to attack the mountaintop fortress of society's rulers, the Immortals. The mission ends with a postmodern punchline suggesting that movies are drugs too, and the revolution can't happen until we kick our habits.

Matt Zoller Seitz, Modern Life, in All Its Mystery and Madness, "New York Times", 18 April 2017

Of the firsts that La montaña sagrada can claim, the most ambitious was depicting the legend of alchemy for the first time in film history, with a narrative pretext and characters. In the past it had been portrayed in occult zoo-mythological forms, and in the film Jodorowsky demonstrates accurate knowledge of that symbolism, both in his choice of main characters and in the phases of their journey towards Enlightenment [...] Positioned at the confluence of mythology and historical

catastrophism, esoteric symbolism and artistic rubbings, between the magical realism of South American fiction (García Márquez and Loyola Brandão) and the oneiric quality of comics, La montaña sagrada is similar to the zodiac. As complete as it is, it contains such a diversity of signs that it hypnotises the viewer, like staring into a gleaming prism with a thousand rotating facets.

Massimo Monteleone, La talpa e la fenice. Il cinema di Alejandro Jodorowsky, Granata Press. Bologna, 1993

GHAZIEH-E SHEKL-E AVVAL, GHAZIEH-E SHEKL-E DOVVUM

Iran, 1979 Regia: Abbas Kiarostami

■ T. it.: *Primo caso, secondo caso*. T. int.: *First Case, Second Case*. Scen.: Abbas Kiarostami. F.: Houshang Baharlou. M.: Abbas Kiarostami. Int.: Mehdi Azadbakht, Mohammadreza Barati, Hedayat Matin Daftari, Nader Ebrahimi, Gholamreza Emami, Mahmoud Enayat, Ezzatollah Entezami, Ali Mousavi Garmaroudi, Ali Golzadeh Ghafouri, Sadegh Ghotbzadeh. ■ DCP. D.: 53'. Versione Farsi con sottotitoli inglesi / Farsi version with English subtitles ■ Da: MK2 ■ Restaurato da / Restored by MK2

Vietato per decenni e visto di rado, questo pseudo-documentario di Kiarostami evidenzia la lucidità politica del regista, spesso trascurata, e il suo punto di vista obiettivo e complesso sugli sconvolgimenti che segnarono l'Iran alla fine degli anni Settanta e culminarono nella rivoluzione. Va osservato che Kiarostami ottiene questo risultato senza lasciare la comfort zone rappresentata dall'aula scolastica e mantenendosi fedele al proprio stile indagatore, con la sua sottile e inventiva manipolazione della realtà documentata. Qui introduce inoltre nella propria opera il formato dell'intervista, sentendo il polso della società iraniana attraverso un collage di punti di vista contrastanti.

La premessa è semplicissima, quasi una riproposizione del corto del 1975 *Two Solutions for One Problem*. Vediamo un insegnante disegnare sulla lavagna la sezione di un orecchio (di qui il tema dell'ascolto/sorveglianza). Uno studente sbatte la penna sul banco ogni volta che l'insegnante volge le spalle alla classe. L'insegnante chiede agli allievi di fare il nome del colpevole. Loro rifiutano. L'insegnante espelle sette ragazzi, avvertendoli che potranno tornare in classe solo se denunceranno il colpevole. Il film viene interrotto da Kiarostami che mostra le immagini filmate dell'incidente ai genitori degli studenti e ad alcuni politici, artisti, scrittori – perfino ai capi delle comunità ebraica e cristiana – chiedendo il loro parere: gli studenti dovrebbero rimanere compatti o denunciare il colpevole?

Le riprese iniziarono poco prima della rivoluzione e si conclusero nel periodo immediatamente successivo, dando a Kiarostami l'idea di inserire nel film le opinioni di membri del nuovo regime. Il film ne acquisì profondità, trasformandosi in un discorso originale sui dilemmi fondamentali della rivoluzione iraniana: tradimento o cameratismo; valori morali o integrità del gruppo; diritti umani o obiettivi ideologici? Il destino degli intervistati rivela la lungimiranza e la semplice e profonda saggezza di Kiarostami, poiché subito dopo alcuni di essi furono arrestati per le loro idee politiche, e almeno uno fu giustiziato.

Ehsan Khoshbakht

This banned and rarely seen pseudo-documentary by Kiarostami is a testimony to his seldom acknowledged political shrewdness and his objective, complex perspective on the tumultuous events of the late 70s in Iran, culminating in the revolution. Remarkably, he achieved this without leaving his comfort zone, the classroom setting, and by staying faithful to his inquiring style, with its subtle, imaginative manipulation of recorded reality. Here, he also introduced



Blue Velvet

the interview format into his body of work, putting his finger on the pulse of Iranian society by collaging conflicting viewpoints.

The premise is incredibly simple, almost a variation on his 1975 short Two Solutions for One Problem. A teacher is seen drawing a section of an ear on the blackboard (hence the theme of listening/ surveillance). A student bangs his pen on the desk every time the teacher's back is turned to the classroom. The teacher asks the students to name the culprit. They refuse. The teacher expels seven of the pupils, warning them that they will only be allowed back if they name the guilty party. The film is interrupted by Kiarostami showing footage of this incident to the parents of the students and some politicians, artists, writers – even the leaders of Jewish and Christian communities – asking them whether the students should stick together or name the guilty party.

The shoot began shortly before the revolution and continued until its aftermath, giving Kiarostami the idea to include the opinions of some members of the new regime. This brought new depth to the film, turning it into a fresh discourse on the key dilemmas of the Iranian revolution: betrayal or camaraderie; moral values or group integrity; human rights or ideo-

logical goals? The fate of the interviewees should tell us how right Kiarostami was in his usual wisdom and profound simplicity, as some of them were soon after imprisoned because of their political ideas, and at least one was executed.

Ehsan Khoshbakht

BLUE VELVET

USA, 1986 Regia: David Lynch

■ T. it.: *Velluto blu*. Sog., Scen.: David Lynch. F.: Frederick Elmes. M.: Duwayne Dunham. Scgf.: Patricia Norris. Mus.: Angelo Badalamenti. Int.: Kyle MacLachlan (Jeffrey Beaumont), Isabella Rossellini (Dorothy Vallens), Dennis Hopper (Frank Booth), Laura Dern (Sandy Williams), George Dickerson (detective John Williams), Hope Lange (signora Williams), Priscilla Pointer (signora Beaumont), Dean Stockwell (Ben), Jack Nance (Paul), Francis Bay (zia Barbara). Prod.: Fred Caruso per Blue Velvet Productions ■ DCP. D.: 120'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Criterion per concessione di Park Circus ■ Restaurato in 4K nel 2019 da Criterion con la supervisione di David Lynch / *Restored in 4K in 2019 by Criterion under the supervision of David Lynch*

Blue Velvet non è un film per tutti. Ad alcuni piacerà un sacco, ma abbiamo anche assistito a reazioni estremamente negative. Abbiamo fatto una proiezione in anteprima nella Valley ed è stata un disastro. La gente lo ha trovato disgustoso e morboso. E chiaramente lo è, ma ha due facce. Io credo che i film debbano avere il potere del bene e quello dell'oscurità, per poter dare dei brividi e scuotere un po' gli animi. [...]

Blue Velvet è un film molto americano. Visivamente sono stato ispirato dalla mia infanzia a Spokane, nello stato di Washington. Lumberton è un nome vero: ci sono molte Lumberton in America. L'ho scelto in modo da avere distintivi di polizia e cose del genere, perché era una cittadina vera. Poi la mia immaginazione ha preso il volo e così ecco i camion della legna che attraversano l'inquadratura e quel motivo alla radio – “Al primo tonfo di un albero...” – tutto questo è stato una conseguenza della scelta del nome.

C'è una dimensione autobiografica. Kyle veste come me. Mio padre faceva il ricercatore scientifico per il Dipartimento dell'Agricoltura a Washington. Eravamo sempre nei boschi. Quando ce ne siamo andati ero stufo marcio dei boschi, ma ancora oggi i tronchi, i taglialegna... tutto questo per me è l'America, come le staccionate e le rose nella sequenza iniziale. Quell'immagine è talmente impressa nella mia memoria, e mi rende così felice. Fa parte dell'infanzia di molti di noi. [...]

Blue Velvet è un viaggio sotto la superficie di una cittadina americana, ma è anche una sonda lanciata nell'inconscio o in un luogo in cui si affrontano cose che normalmente non incontri. Uno dei tecnici del suono l'ha definito un incrocio fra Norman Rockwell e Hieronymus Bosch. È un addentrarsi il più possibile in quella dimensione, per poi uscirne. C'è un punto di immersione totale, e da lì si riaffiora.

David Lynch, intervista di David Chute, *Out to Lynch*, in “Film Comment”, vol. 22, n. 5, ottobre

1986, trad. it. in *Perdersi è meraviglioso. Interviste sul cinema*, a cura di Richard A. Barney, Minimum Fax, Roma 2012

Blue Velvet is not a movie for everybody. Some people are going to really dig it, but we've experienced some extremely negative reactions, too. We had a sneak preview in the Valley that was a disaster. People thought it was disgusting and sick. I believe that films should have power, the power of good and the power of darkness, so you can get some thrills and shake things up. [...]

Blue Velvet is a very American movie. The look of it was inspired by my childhood in Spokane, Washington. Lumberton is a real name; there are many Lumbertons in America. I picked it because we could get police insignias and stuff, because it was an actual town. But then it took off in my mind and we started getting lumber trucks going through the frame and that jingle on the radio – “At the sound of the falling tree...” – that all came about because of the name.

There is an autobiographical level to the movie. Kyle is dressed like me. My father was a research scientist for the Department of Agriculture in Washington. We were in the woods all the time. I'd sorta had enough of the woods by the time I left, but still, lumber and lumberjacks, all this kinda thing, that's America to me – like the picket fences and the roses in the opening shot. It's so burned in, that image, and it makes me feel so happy. That was in a lot of our childhoods. [...]

Blue Velvet is a trip beneath the surface of a small American town, but it's also a probe into the subconscious or a place where you face things that you don't normally face. One of the sound mixers said it's like Norman Rockwell meets Hieronymous Bosch. It's a trip into that, as close as you can get, and then a trip out. There's an innermost point, and from then on it pulls back.

David Lynch, interview by David Chute, Out to Lynch, “Film Comment”, vol. 22, n. 5, October 1986



Oblako-raj

OBLAKO-RAJ

URSS, 1990 Regia: Nikolaj Dostal'

■ T. int.: *Cloud-Paradise*. Scen.: Georgij Nikolaev. F.: Jurij Nevskij. M.: Marija Sergeeva. Scgf.: Aleksej Aksënov. Mus.: Aleksandr Gol'dštejn. Int.: Andrej Žigalov (Kolja), Sergej Batalov (Fedja), Irina Rozanova (Valja), Alla Kljuka (Natal'ja), Anna Ovsjannikova (Tat'jana Ivanovna), Vladimir Tolokonnikov (Filomeev), Lev Borisov (Filipp Makarovič). Prod.: Alexandr Michajlov ■ 35mm. D.: 79'. Col. Versione russa / *Russian version* ■ Da: Gosfilmofond

■ Restaurato nel 2019 da Gosfilmofond con la consulenza di Nikolaj Dostal' e Jurij Nevskij a partire da un controtipo negativo / *Restored in 2019 by Gosfilmofond in consultation with Nikolaj Dostal' and Jurij Nevskij from a dupe negative*

Dal punto di vista del tasso di sopravvivenza dei film, per la Russia gli anni Novanta possono essere paragonati all'epoca del muto. Società di produzione e di distribuzione spuntarono come funghi e spesso scomparirono altrettanto rapidamente. *Oblako-raj* è una vittima di quella situazione: il suo negativo camera fu spedito in Francia

(dove il film fu distribuito) e poi si volatilizzò.

In un paesino nel quale non succede mai nulla, l'acquisto di un ombrello nuovo diventa un affare di stato per tutto il quartiere. Qui non c'è nulla di post-apocalittico: ciascun personaggio ha davanti a sé una vita, ma non c'è modo di 'impiegarla', questo è il problema. Così quando un giorno un tizio si lascia sfuggire che sta per trasferirsi a lavorare dall'altra parte del paese, la notizia non solo è presto sulla bocca di tutti, ma diventa una ragion d'essere, il “momento di gloria, ora locale” (così fu inizialmente intitolata la sceneggiatura). Il solo fatto che possa cambiare qualcosa nella vita di una persona dà speranza a tutti. E così il povero disgraziato non ha il coraggio di ammettere che si è inventato tutto. Difficile dire a quale tradizione *Oblako-raj* appartenga, se sia l'inchino finale del grande cinema sovietico o la prima avvisaglia del nuovo cinema russo. Forse sono vere entrambe le cose. Questo spiegherebbe perché, in un paese dilaniato dalle lotte ideologiche, il film fu elogiato da tutti. E non solo lì. Con grande sorpresa del suo re-

gista, al Festival di Locarno *Oblako-raj* fu accolto da un'ovazione e premiato con un Pardo d'argento. "È surrealistmo, questo?", chiese un giornalista alla conferenza stampa. "No, è la realtà russa", rispose il regista.

Ma è proprio la capacità di Nikolaj Dostal' di distanziarsi da questa realtà e di riconoscerne le qualità grottesche (a volte sembra puro teatro dell'assurdo) pur conservando la massima simpatia per i personaggi che colloca *Oblako-raj* nel più vasto contesto del cinema classico con il suo messaggio umanista. La splendida fotografia di Jurij Nevskij svolge qui un ruolo fondamentale. I personaggi sono in genere fotografati con un obiettivo grandangolare appena percepibile (questo accentua l'effetto surreale), mentre gli esterni, che non sono molti, sono prevalentemente ripresi con panoramiche verticali. Il contrasto fornisce una tensione molto efficace.

I registi russi capivano benissimo il significato di quel periodo di transizione, e negli anni tra la fine degli Ottanta e l'inizio dei Novanta erano frequenti le parabole e le allegorie. Gli intenti di Dostal' erano modesti: lui definisce il suo film "una storiella", anche oggi che questa storiella è sopravvissuta alla maggior parte delle parabole.

Peter Bagrov

In terms of the survival status of Russian films, the 1990s might be compared with the silent era. Private production and distribution companies mushroomed and then often disappeared just as quickly. Oblako-raj is a victim of that: its camera negative was sent to France (where the film was released) and eventually vanished.

In a little town where nothing ever happens, when someone buys a new umbrella it becomes a big event for the whole neighborhood. There is nothing post-apocalyptic here: every character has plenty of life, but there is nowhere to 'employ' it, that's the trouble. So when one day a guy blurts out that he is leaving to work somewhere in the opposite part of

the country, it becomes not just the talk of the town, but the reason for existence, the "hour of triumph local time" (that was the first title of the screenplay). The very idea that something could possibly change in anybody's life brings hope to everyone. And the poor fellow doesn't have the nerve to admit that he made everything up.

It is hard to say which tradition Oblako-raj belongs to: whether it is the last bow of the great Soviet cinema or the first sparrow of the new Russian one. Both, perhaps. That may explain why, in a country torn by ideological battles, it received unanimous praise. And not only there. Much to the director's surprise, Oblako-raj was met with an ovation at the Locarno Film Festival and was awarded with a Silver Leopard. "Is this surrealism?" one of the journalists asked at the press-conference. "No, it's the Russian reality," the director responded.

But it is exactly Nikolaj Dostal's ability to distance himself from this reality and acknowledge its grotesque features (at times it feels like Theatre of the Absurd) while still being highly sympathetic towards his characters that puts Oblako-raj in the broadest context of classic cinema with its humanist message. Jurij Nevskij's superb camerawork plays a key role here. Portraits are generally photographed with a barely tangible wide-angle lens (this enhances the surreal effect), while the location shots, of which there aren't too many, are mostly done by vertical panning. Such a contrast provides a most effective tension.

Russian filmmakers perfectly realised the significance of that transitional period of history, and the late 1980s-early 1990s were rich in parables and allegories. Dostal's intentions were modest: he calls his film "an anecdote" – even today, when this anecdote has outlived most of the parables.

Peter Bagrov

THE PIANO

Nuova Zelanda-Australia-Francia, 1993
Regia: Jane Campion

■ T. it.: *Lezioni di piano*. Sog., Scen.: Jane Campion. F.: Stuart Dryburgh. M.: Veronika Jenet. Scgf.: Andrew McAlpine. Mus.: Michael Nyman. Int.: Holly Hunter (Ada McGrath), Harvey Keitel (George Baines), Sam Neill (Alisdair Stewart), Anna Paquin (Flora McGrath), Kerry Walker (zia Morag), Geneviève Lemon (Nessie), Tungia Baker (Hira), Ian Mune (il reverendo). Prod.: Jan Chapman per Jan Chapman Productions, CiBy 2000 ■ DCP. D.: 121'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: TF1 per concessione di Lucky Red ■ Restaurato nel 2018 da TF1 e StudioCanal con la supervisione di Jane Campion / *Restored in 2018 by TF1 and StudioCanal under the supervision of Jane Campion*

Nell'ormai lontanissimo 1993, il festival di Cannes fu travolto dal grande film di una giovane autrice – per la verità abituata ad essere ben accolta dai festival, da quando nel 1989 aveva presentato sulla Croisette lo sgradevole e disturbante *Sweetie*. Accoglienza trionfale e Leone d'argento anche nel 1990, per un film nutrito di un diverso stato d'animo e di una diversa cultura, *Un angelo alla mia tavola*, la biografia della scrittrice Janet Frame. Questa volta Jane Campion portava al festival una storia tutta sua, da lei inventata, scritta e diretta, che la onorerà con la Palma d'Oro e tre Oscar. Non si trattava solo di una storia, ma di una cosmogonia, dell'invenzione di un mondo sconosciuto – l'Est estremo del pianeta – a fare da pendant all'epopea del West.

The Piano sin dal titolo attirava l'interesse dello spettatore su un importante elemento narrativo e con la sua presenza al centro dello schermo farà emergere fin dalla prima scena del tumultuoso sbarco in Nuova Zelanda alcuni temi fondamentali: lo scontro tra culture, la scoperta dell'altro, l'amore per l'arte, il difficile rapporto tra indigeni e colonizzatori.



The Piano

È il 1825. Spedita da suo padre, insieme alla figlioletta Flora (Anna Paquin), Ada (Holly Hunter), una giovane vedova che non parla dall'età di sei anni, approda sulle cupe spiagge della Nuova Zelanda dopo aver sposato per procura un solitario e rozzo colono (Sam Neill), che vorrebbe impedirle di usare il suo piano rimasto a disfarsi sotto la pioggia battente. Nel frattempo Ada intreccia una storia segreta di amore e sesso con George, un colono mezzo maori (Harvey Keitel). Ma la gelosia spinge la petulante ragazzina a far sapere a suo marito che cosa succede nel villaggio. Magnificamente interpretato da Holly Hunter, dal suo silenzio eloquente, il piano diventa un simbolo della cultura che riesce a parlare comunque e della capacità della musica di avvicinare gli esseri umani.

Irene Bignardi

Some time ago in 1993, the Cannes Film Festival was swept off its feet by

the great film of a young filmmaker, who was accustomed to being well received by festivals ever since presenting her eccentric Sweetie on the Croisette in 1989. She was triumphant again in 1990, winning a Silver Lion at Venice for a film made with a different frame of mind and a different culture, An Angel at My Table, a biography of the writer Janet Frame.

This time Jane Campion brought a story of her own to the festival – one she had invented, written and directed. It would bring her the glory of the Palme d'Or and three Oscars. It was more than just a story; it was a cosmogony and the invention of an unknown world – the easternmost point of the planet – as a companion to the epic of the West. The title The Piano immediately attracted the viewer's attention to an important narrative element. The piano occupies the centre of the screen and draws out some of the film's underlying themes from the very first scene of the tu-

multuous landing in New Zealand: the clash of cultures, discovery of the other, love of art, and the difficult relationship between natives and colonisers.

It is 1825. Ada (Holly Hunter), a young widow who has not spoken since the age of six, has been sent with her daughter Flora (Anna Paquin) to the dark beaches of New Zealand after being married by proxy to a lonely and crude colonialist (Sam Neill). He wants to stop her from playing her piano, and leaves it to stand in the pouring rain on the beach. Meanwhile, Ada weaves a secret story of love and sex with George, a half-Maori settler played by Harvey Keitel. Out of jealousy, her petulant daughter lets the husband know what is going on between Ada and George. With a magnificent performance in eloquent silence by Holly Hunter, the film transforms the piano becomes a symbol of culture that can communicate despite the odds, epitomising music's ability to bring people together.

Irene Bignardi



Hai shang hua

HAI SHANG HUA

Taiwan, 1998

Regia: Hou Hsiao-hsien

■ T. int.: *Flowers of Shanghai*. Sog.: dal romanzo *The Sing-song Girls of Shanghai* (1892) di Han Bangqing. Scen.: Eileen Chang, Chen Tien-wen. F.: Ping Bin Lee. M.: Ching-Song Liao. Scgf.: Wen-Ying Huang. Mus.: Yoshihiro Hanno. Int.: Tony Chiu-wai Leung (Wang), Michiko Hada (Crimson), Michelle Reis (Emerald), Carina Lau (Pearl), Jack Kao (Luo), Vicky Wei (Jasmin), Hsuan Fang (Jade), Annie Shizuka Inoh (Golden Flower), Ming Hsu (Tao). Prod.: Shozo Ichiyama, Yang Teng-kuei per 3H Productions, Shochiku ■ DCP. D.: 113'. Col. Versione cantonese con sottotitoli inglesi / *Cantonese version with English subtitles* ■ Da: Shochiku ■ Restaurato in 4K nel 2019 da Shochiku in collaborazione con Shanghai International Film Festival grazie al contributo di Jager-LeCoultre presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo originale 35mm / *Restored in 4K in 2019 by Shochiku in collaboration with Shanghai International Film Festival with funding provided by Jaeger-LeCoultre* L'Immagine Ritrovata laboratory from the 35mm original negative

Il tredicesimo film Hou Hsiao-hsien, si discosta con audacia dai lavori precedenti. È il suo primo film a essere am-

bientato completamente al di fuori di Taiwan, soggetto implicito o esplicito dei suoi titoli precedenti, in particolare quelli della trilogia composta da *Città dolente* (1989), *Il maestro burattinaio* (1993) e *Good Men, Good Women* (1995), ma anche l'allegoria agrodolce di *Son's Big Doll*, suo influente contributo al film a episodi *The Sandwich Man* (1983). Dopo essersi concentrato prevalentemente su famiglie e paesaggi, Hou confeziona un Kammerspiel tutto ambientato nei bordelli della Shanghai di fine Ottocento e adattato da un romanzo di Han Bangqing dal suo sceneggiatore abituale, Chen Tien-wen. Hou ha già mostrato notevoli affinità stilistiche con Yasujiro Ozu. Qui abbiamo un film in cui i piani sequenza, i movimenti di macchina e la tematica legata al mondo della prostituzione suggeriscono un Kenji Mizoguchi privo di melodramma. Ma nella misura in cui i film precedenti di Hou affrontavano questioni di identità – storiche ed esistenziali – legate al passato di Taiwan, Paese occupato e colonizzato a più riprese da Cina, Giappone e Stati Uniti, *Hai shang hua* ritrova tematiche simili nelle interazioni tra prostitute (le 'ragazze fiore'), madame (o 'zie') e clienti ricchi e potenti.

È tipico dell'atteggiamento distaccato di Hou nei confronti di potere, economia e sentimenti il fatto che tra quelle

interazioni il regista non includa i rapporti sessuali, scegliendo invece di concentrarsi su conversazioni stimulate da cibo, tè e oppio. Inoltre disperde la nostra attenzione tra vari bordelli, ragazze, madame e clienti senza incoraggiarci a soffermarci su una figura particolare.

Jonathan Rosenbaum

Hou Hsiao-hsien's 1998 feature, his 13th, represents a bold departure from his previous work. It's his first film to be set completely outside Taiwan, the implicit or explicit subject of his earlier movies – most noticeably in his trilogy comprising City of Sadness (1989), The Puppetmaster (1993), and Good Men, Good Women (1995), but also in the bittersweet allegory of Son's Big Doll, his seminal contribution to the 1983 sketch feature The Sandwich Man. After focusing mostly on families and landscapes, Hou fashions a chamberpiece set exclusively in the interiors of Shanghai brothels in the late 19th century, adapted from a novel by Han Bangqing by his usual screenwriter Chen Tien-wen.

And after Hou showed striking stylistic affinities with Yasujiro Ozu, here's a film whose long takes, camera movements, and concentration on sex work suggest a Kenji Mizoguchi but without the melodrama. But insofar as Hou's previous films deal with existential and historical questions of identity related to Taiwan as a country, occupied and colonized at various times and in various ways by China, Japan, and the US, Hai shang hua finds similar issues arising from interactions between prostitutes (the 'flower girls'), their madams (or 'aunts'), and their wealthy and powerful customers.

It's characteristic of Hou's distanced approach to power, economics, and sentiment that he doesn't include actual sex among these interactions, focusing instead on conversations lubricated by food, tea, and opium. He also disperses our attention between various brothels, flower girls, madams, and patrons without persuading us to regard any of them as primary.

Jonathan Rosenbaum

HEDWIG AND THE ANGRY INCH

USA, 2001

Regia: John Cameron Mitchell

■ T. it.: *Hedwig - La diva con qualcosa in più*. Sog.: dal musical omonimo (1998) di John Cameron Mitchell e Stephen Trask. Scen.: John Cameron Mitchell. F.: Frank G. DeMarco. M.: Andrew Marcus. Scgf.: Thérèse DePrez, Nancey Pankiw. Mus.: Stephen Trask. Int.: John Cameron Mitchell (Hedwig), Michael Pitt (Tommy Gnosis), Miriam Shor (Yitzhak), Andrea Martin (Phylliss Stein), Stephen Trask (Skszp), Theodore Liscinski (Jacek), Rob Campbell (Krzysztof), Michael Aronov (Schlatko). Prod.: Christine Vachon, Katie Roumel, Pamela Koffler per Killer Films ■ DCP. D.: 95'. Col. Versione inglese / *English version*

■ Da: Criterion per concessione di Park Circus e Warner Bros. ■ Restaurato in 4K nel 2019 da Criterion con la supervisione di John Cameron Mitchell e di Frank G. DeMarco / *Restored in 4K in 2019 by Criterion under the supervision of John Cameron Mitchell and Frank G. DeMarco*

Il 1998, anno in cui l'esuberante musical rock *Hedwig and the Angry Inch* di John Cameron Mitchell e Stephen Trask debuttò in un piccolo teatro del West Village newyorkese, non è ancora storia recente. E il film che nacque nel 2001 da quello spettacolo dal vivo è per gli anni che stiamo vivendo importante e corroborante, un'opera piena di umorismo ed euforica energia che indica una via da seguire. Cosa fa di un uomo un uomo e di una donna una donna, e quali radiose possibilità possono esserci nel mezzo? A tutti capita di soffrire, prima o poi, ma che fare di quella sofferenza? Lasciare che ci distrugga o che ci renda più forti? C'è tragedia e tradimento in questa storia su una cantante di nome Hedwig, nata maschio ma costretta a sottoporsi a un pasticciato intervento illegale di cambio di sesso. L'amarazza di Hedwig si accentua quando il ragazzo di cui si innamora le ruba le canzoni e diventa una star del rock-and-roll. [...] Per tutta la durata del film Hedwig



Hedwig and the Angry Inch

oscilla tra vulnerabilità e rabbia. La sua storia esaspera e commuove, ma è anche divertente, nella misura in cui l'esagerazione della tragedia finisce per produrre esiti comici. Ed è questo il segreto dell'impresa: il cuore di Hedwig è stato spezzato più volte, ma lei si rialza e torna più combattiva che mai, e sa trarre il massimo effetto dalle proprie disavventure. Altrettanto si può dire di Mitchell. Come protagonista fa faville; come regista si diletta tra glitter e intensità emotiva: *Hedwig* non è un film a grosso budget, ma la sua messa in scena e il suo stile non hanno nulla di trascurato o di esitante. Hedwig e il suo gruppo – chiamato (ovviamente) *Angry Inch* in onore del suo residuo di mascolinità – passano da un ristorante economico all'altro, e la storia della nostra eroina si arricchisce ogni volta di un nuovo ricamo.

Stephanie Zacharek

1998 – the year John Cameron Mitchell and Stephen Trask debuted their exuberant rock musical Hedwig and the Angry Inch in a small theater in New York's West Village – is not yet ancient history. And the film that came to be made from that live show, in 2001, is both relevant to our times and restorative, a work of

rapturous energy and humor that points a way forward. What makes a man a man and a woman a woman, and what radiant possibilities might there be in between? Everyone suffers at one time or another; what will you do with that suffering? Will you let it destroy you or fortify you? There are tragedy and betrayal in this story of a chanteuse named Hedwig, born male but forced into a back-alley sex-reassignment operation that is horribly botched, whose bitterness is fueled when the man she loves steals her songs and becomes a raging rock-and-roll success. [...] Throughout Hedwig, the character swings between the poles of vulnerability and rage. Hedwig's story is heartbreaking and infuriating. But it's also funny, the way any exaggerated tragedy can be funny. And that's key to the whole enterprise: Hedwig's heart has been broken multiple times, but she always comes back fighting, and she knows how to play the whole thing for maximum effect. And so does Mitchell. As a performer, he has lightning in his fingertips; as a director, he delights in both glitter and emotional grandeur – Hedwig may not be a big-budget film, but there's nothing stingy or half-hearted about its staging or its style. Hedwig and her band – called (what else?) the Angry Inch, after her remaining nub of

manhood – move from one Bilgewater's to the next, adding more embroidery to our heroine's story at each stop.

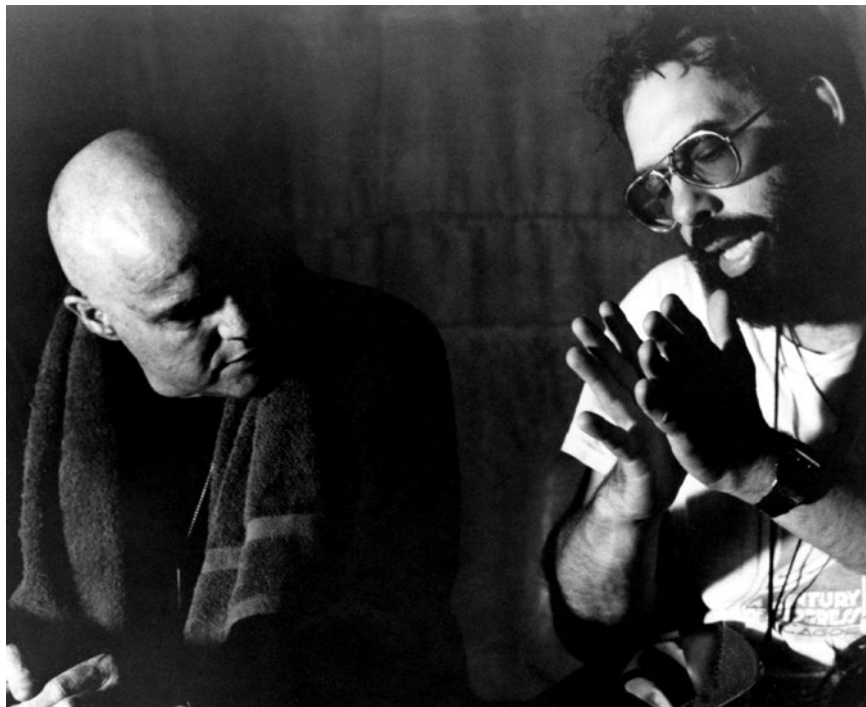
Stephanie Zacharek

APOCALYPSE NOW – FINAL CUT

USA, 2019 Regia: Francis Ford Coppola

■ Sog.: dal racconto *Heart of Darkness* (1899) di Joseph Conrad. Scen.: John Milius, Francis Ford Coppola. F.: Vittorio Storaro. M.: Walter Murch, Gerald B. Greenberg, Lisa Fruchtman. Scgf.: Dean Tavoularis. Mus.: Carmine Coppola, Francis Ford Coppola. Int.: Marlon Brando (colonnello Walter E. Kurtz), Robert Duvall (tenente colonnello Kilgore), Martin Sheen (capitano Benjamin Willard), Frederic Forrest (Jay 'Chef' Hicks), Albert Hall (Chief Phillips), Sam Bottoms (Lance Johnson), Laurence Fishburne (Tyrone 'Mr. Clean' Miller), Dennis Hopper (fotoreporter), G.D. Spradlin (generale Corman), Harrison Ford (colonnello Lucas). Prod.: Francis Ford Coppola per Omni Zoetrope ■ DCP 4K. D.: 183'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: American Zoetrope e Studio Canal ■ Restaurato in 4K nel 2019 da American Zoetrope in collaborazione con L'Immagine Ritrovata presso il laboratorio Roundabout a partire dal negativo camera originale / *Restored in 4K in 2019 by American Zoetrope in collaboration with L'Immagine Ritrovata at Roundabout laboratory from the original camera negative*

Dato che l'originale di *Apocalypse Now* non era solo lungo ma anche insolito nello stile e nella sostanza per un film dell'epoca, abbiamo pensato di tagliare ove possibile non solo per questioni di tempo ma anche per tutto ciò che poteva sembrare 'strano'. Una quindicina di anni dopo lo davano alla TV mentre mi trovavo in albergo, e dato che mi è sempre piaciuto l'inizio mi sono messo a guardarlo e ho finito per vedermelo tutto. Mi sono reso subito conto che il



Apocalypse Now – Final Cut

film non era strano come pensavo, ed era diventato più 'contemporaneo'. Aggiungiamoci che molti (compreso il distributore) pensavano che fosse stato scartato tanto ottimo materiale. Tutto questo ha condotto a quello che è stato poi chiamato *Apocalypse Now Redux* [...]. In quella versione veniva ripristinato tutto ciò che era stato tagliato. In seguito, quando mi chiedevano quale versione preferissi vedere in circolazione, mi capitava spesso di pensare che l'originale del 1979 fosse stato accorciato troppo brutalmente e che *Redux* fosse troppo lungo, così mi sono deciso a favore di quella che mi sembrava la versione perfetta, che è intitolata *Apocalypse Now – Final Cut*.

Francis Ford Coppola

Come i suoi colleghi George Lucas e (in minor misura) Steven Spielberg, Francis Ford Coppola ha esitato a chiudere il capitolo dei film che l'hanno reso famoso. Ma mentre le revisioni digitali di *Star Wars* e di *E.T.* sono state disprezzate da molti, nel 2001

Apocalypse Now Redux è stato trattato con rispetto dalla critica e dal pubblico. [...]

In un'ottica che suona revisionista, il maestro spiega che *Redux* non era pensato come versione definitiva. Era semplicemente un'occasione per "rimettere tutto al suo posto", nonostante si fosse reso conto che 202 minuti erano davvero troppi. Adesso ci è tornato su, e ha tenuto molte delle aggiunte di *Redux* riducendo e ritoccando qua e là: *Apocalypse Now – Final Cut* con i suoi 183 minuti (è mezz'ora più lungo della versione del 1979) è pensato per essere "perfetto così" [...]. È stata anche l'occasione per applicare al film le moderne tecnologie, usando i sistemi Dolby Vision e Atmos per renderlo quanto più possibile viscerale e coinvolgente. È un'esperienza sensoriale straordinaria, con colori profondi e un suono sfaccettato che amplifica l'effetto ipnotico del film.

John DeFore, "The Hollywood Reporter", 1 maggio 2019

Given that the Apocalypse Now original was not only long, but also unusual in style and substance for a film at that time, we tended to cut whenever possible, not only in time but also in what then was considered 'weirdness'. Maybe 15 years later I happened to catch a TV viewing of it in a hotel, and as I always enjoyed seeing the beginning, started watching and ending up seeing the whole film. I realized that just with that time elapsed, that the film was not as weird as I had thought, and had become more 'contemporary'. The avant-garde art of the present often becomes the 'wallpaper' (mainstream) art of the future. That plus the opinion of many people (including the distributors) that so much great stuff had been cut out, led to what was later called Apocalypse Now Redux [...].

That version had all that had been cut out, restored. Later on, once again, when asked which version I personally wanted to be shown, I often felt that the original 1979 was too abruptly shortened, and Redux was too long, and settled on what I now felt was the perfect version, which is called Apocalypse Now – Final Cut.

Francis Ford Coppola

Like his peers George Lucas and (to a lesser extent) Steven Spielberg, Francis Ford Coppola has been reluctant to close the book on the films that made him famous. But while digital revisions to Star Wars and E.T. were scorned by many, Coppola's Apocalypse Now Redux was treated respectfully by critics and audiences upon its 2001 release. [...]

Now, in what feels like revisionism, the

master explains that Redux was not meant to be a definitive version. It was simply a chance to "put everything back", despite realizing that 202 minutes was longer than the movie really needed to be. He has gone back again, keeping much of what Redux added but nipping-and-tucking throughout: His 183-minute Apocalypse Now – Final Cut (a half-hour longer than the 1979 version) is meant to be "just right" [...]. It's also a chance to apply present-day tech advances to the film, using Dolby Vision and Atmos to make it as viscerally affecting as possible. This is an overwhelming sensory experience, with deep colors and nuanced sound amplifying the film's hypnotic effect.

John DeFore, "The Hollywood Reporter", May 1st 2019

SOTTO LA PROPAGANDA SOVIETICA. UNA SELEZIONE DI CORTI GOERGIANI BEYOND SOVIET PROPAGANDA: A SELECTION OF GEORGIAN SHORTS

TUJI

URSS, 1964 Regia: Otar Ioseliani

■ T. int.: *Cast Iron*. Scen.: Otar Ioseliani. F.: Shalva (Shio) Shioshvili. Prod.: Gruziya-Film ■ DCP. D.: 16'. Bn. Versione georgiana con sottotitoli inglesi / *Georgian version with English subtitles* ■ Da: Central Archive of Audio-Visual Documents of the National Archives of Georgia per concessione di Otar Ioseliani ■ Restaurato in 4K nel 2019 da Central Archive of Audio-Visual Documents of the National Archives of Georgia a partire da un interpositivo 35mm / *Restored in 4K in 2019 by Central Archive of Audio-Visual Documents of the National Archives of Georgia from a 35mm interpositive*

In *Tuji*, uno dei suoi primi film, Ioseliani, l'ultimo dei grandi maestri georgiani, mette in luce un interessante insieme di influenze – dagli studi di musica ai documentari sovietici sull'industria pesante – per illustrare

una tipica giornata degli operai di un'acciaieria, dove l'accostamento di carne vulnerabile e violento metallo fuso crea contrasti straordinari. *Tuji* si apre con la sinfonia urbana delle immagini delle ciminiere. Da lì, passando dalla luce al buio – transizione ripetuta anche altrove nel film – si concentra sull'acciaieria. Il suono aggiunto in post-produzione, benché realistico, aggiunge una dimensione inquietante. Non mancano comunque i tocchi umoristici: durante una pausa gli operai usano un'enorme ventola per asciugare gli abiti inzuppati di sudore, che per effetto degli sbuffi d'aria assumono forme scultoree e si cuociono il pranzo avvicinando gli spiedini al pavimento, dove la temperatura è abbastanza alta da grigliare la carne.

Ehsan Khoshbakht

This early film by Ioseliani, the last of the Georgian masters, shows a fascinating combination of influences – from

his own background in music, to Soviet documentaries about heavy industry. He records a day in the life of the workers at a steel mill, where the juxtaposition of vulnerable flesh and raging, smelting iron creates striking images. Tuji opens with city-symphony style shots of industrial chimneys. From there, in a movement from light to darkness – repeated elsewhere in the film – it's off to the mill. The post-production sound, although realistic, adds an eerie dimension. There are humorous touches, however: during a lunch break a gigantic fan is used by the workers to dry their sweat-soaked clothes and the air blowing around the shirts turns gives them new sculptural forms. And later, the workers are seen barbecuing by simply holding the skewers close to the ground, where the temperature is high enough to grill their daily meal.

Ehsan Khoshbakht

KHABAZEBI

URSS, 1970

Regia: Bidzina Rachvelishvili

■ T. int.: *Bread Makers*. Scen.: Gia Badridze. F.: Giorgi Barnaveli, Tristan Kandelaki. M.: Tsiuri Koberidze, Nutsa Shoshitaishvili. Prod.: Liana Gogelia ■ DCP. D.: 10'. Bn. Versione georgiana con sottotitoli inglesi / *Georgian version with English subtitles* ■ Da: Central Archive of Audio-Visual Documents of the National Archives of Georgia per concessione di Georgian Television Film Studio ■ Restaurato in 4K nel 2018 da Central Archive of Audio-Visual Documents of the National Archives of Georgia a partire dal negativo originale e da una copia di proiezione / *Restored in 4K in 2018 by Central Archive of Audio-Visual Documents of the National Archives of Georgia from a 35mm original negative and a projection print*

Questo cortometraggio restituisce la bellezza di un rito produttivo che esiste dall'età della pietra. L'uso del chiaroscuro e del suono post-prodotto, motivo stilistico che ritroviamo anche negli altri documentari georgiani di questo programma, crea un'atmosfera perturbante. All'estrazione del pane dal forno si assiste con lo stesso stupore che si riserverebbe all'apparizione di un disco volante. Quando introduce l'impasto nel tandoor, il panettiere si infila con metà corpo in quell'antro, immagine insieme spaventosa e ipnotica. Il pane non è mai stato mostrato così, con l'eccezione forse di *Night of the Living Bread* (Kevin S. O'Brien, 1990). Ma questa non è una parodia: qui il cibo umano più essenziale incrocia una sensibilità espressionista. Insieme a *O Pão* di Manoel de Oliveira (anch'esso presente in questa edizione del festival), *Khabazebi* offre alcune delle più belle immagini cinematografiche del nostro pane quotidiano.

Ehsan Khoshbakht

This short film captures the beauty of a process that has persisted since the Stone Age. Sharing one of the recurrent stylis-

tic motifs of the Georgian documentaries shown here, an uncanny atmosphere is created by the use of post-production sound and chiaroscuro lighting. In effect, the removal of the bread from the oven is witnessed with the same sense of wonder as would greet the appearance of a flying saucer. When sticking the dough to the tandoor, the baker moves half of his body into this dungeon – an image at once frightening and mesmerising. Nowhere else has bread been seen like this, save perhaps for Night of the Living Bread (Kevin S. O'Brien, 1990). But this is hardly a parody: here the most essential human foodstuff meets an expressionist sensibility. In fact, along with Manoel de Oliveira's O Pão (also showing this year), Khabazebi presents some of the most beautiful images of our daily bread on screen.

Ehsan Khoshbakht

MEKVLÉ

URSS, 1981 Regia: Goderdzi Chokheli

■ T. int.: *The First Foot*. Scen.: Rezo Esadze, Goderdzi Chokheli. F.: Demur Danelia. Prod.: Grigol Tsikhiseli ■ DCP. D.: 14'. Bn. Versione georgiana con sottotitoli inglesi / *Georgian version with English subtitles* ■ Da: Central Archive of Audio-Visual Documents of the National Archives of Georgia per concessione di Georgian Studio of Popular Science & Documentary Films Mematiane ■ Restaurato in 4K nel 2019 da Central Archive of Audio-Visual Documents of the National Archives of Georgia a partire dal negativo originale 35mm / *Restored in 4K in 2019 by Central Archive of Audio-Visual Documents of the National Archives of Georgia from the 35mm original negative*

I film georgiani sono caratterizzati da un'intensa poesia visiva. La scelta di un approccio privo di parole pare necessaria, soprattutto perché nei regimi totalitari le parole vengono spesso private del loro significato. Chokheli mostra un villaggio ai bordi dei monti

innevati del Caucaso, probabilmente simile a quello in cui è nato. Si odono spari di fucile, cui seguono altri suoni: gente che chiacchiera, cani che abbaiano. Non è visibile alcuna figura umana. Poi ci sono primi piani di case, altre voci, ma ancora nessun segno di presenze umane. Quando la macchina da presa inquadra i monti dalla finestra di un rudere è chiaro che gli esseri umani non appariranno mai, perché questo è un villaggio abbandonato e quelli che stiamo sentendo sono i suoni del passato. La parata di suoni prosegue: un matrimonio, un funerale. La perturbante poesia ci conduce poi in una camera, e sull'immagine di un letto di legno vuoto, sentiamo un uomo e una donna che sussurrano e fanno l'amore – le ombre si sono allungate, il giorno è quasi finito.

Ehsan Khoshbakht

There is a thoroughly visual poetry to be found in Georgian films. Opting for a wordless approach seems necessary, especially since in totalitarian regimes words are stripped of meaning quickly. Chokheli shows a village on the edge of the snow-covered Caucasus Mountains, probably similar to the one in which he was born. Over the images, the sound of shotgun fire is heard. More sounds follow: people chatting, dogs barking – but no figure is in sight yet. There follow close-ups of houses, more voices, but still no sign of human beings. By the time the camera frames the mountain view from the window of a ruin it is clear that no humans will ever appear – this is an abandoned village and we are listening to the sounds of the past. The parade of sound continues: a wedding, a funeral. The haunting poem eventually takes us to a bedroom where, over a shot of an empty wooden bed, we hear a man and woman whispering and making love – the shadows have grown, and the day is almost over.

Ehsan Khoshbakht

ARABESKEBI PIROSMANIS TEMAZE

URSS, 1985 Regia: Sergei Parajanov

■ T. int.: *Arabesques on the Theme of Pirosmani*. Scen: Kora Tsereteli. F.: Nodar Paliashvili. M.: M. Ponomarenko. Int.: Lika Kavzharadze, Lela Alibegashvili. Prod.: Cronikalur-Dokumenturi Pilmebis Studia ■ DCP. D.: 20'. Col. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *Spanish version with English subtitles* ■ Da: Central Archive of Audio-Visual Documents of the National Archives of Georgia per concessione di Georgian Studio of Popular Science & Documentary Films Mematiane ■ Restaurato in 4K nel 2018 da Central Archive of Audio-Visual Documents of the National Archives of Georgia a partire da una copia 35mm da proiezione, un doppio negativo e il negativo ottico / *Restored in 4K in 2018 by Central Archive of Audio-Visual Documents of the National Archives of Georgia from a 35mm projection print, double negative and optical negative*

Nel documentario stilisticamente più peculiare della rassegna, Parajanov rende omaggio all'artista georgiano Niko Pirosmani (1862-1918), un sant'uomo che dipinse re, plebei e animali con uno stile apparentemente infantile che appare ai nostri occhi modernissimo. Parajanov organizza liberamente i dipinti attorno a soggetti e persone, cogliendo la natura malinconica e metafisica dell'opera di Pirosmani, che si sottrae alle regole della prospettiva in maniera stilisticamente affine ai quadri ieratici che scandiscono i film di Parajanov. Usando la tecnica narrativa dei trovatori-cantastorie delle case da tè, che è caratteristica di quella regione e alla quale ricorreranno anche altri maestri come Abbas Kiarostami, Parajanov impiega il suono extradiegetico per infondere vita a immagini statiche. Entriamo in uno studio fotografico di inizio Novecento, dove modelli dai volti bianchi come il gesso posano davanti alla macchina da presa. Parajanov allude al cinema quale riproduzione meccanica delle opere d'arte mo-



Arabeskebi Pirosmanis temaze

strate; in sottofondo, il suono di una pianola. Nell'ultima scena, con i binari del dolly visibili all'interno dell'inquadratura, la macchina da presa avanza ed esce all'aperto, superando lo spazio monodimensionale per entrare nella Georgia del presente. Il suono di un duduk, probabilmente lo strumento più triste del mondo, accompagna un finale di ineffabile bellezza.

Ehsan Khoshbakht

In the most stylistically distinctive Georgian documentary in the series, Parajanov pays tribute to Georgia's saintly artist Niko Pirosmani (1862-1918), whose paintings of kings, commoners and animals are seemingly childlike yet remarkably modern. Parajanov arranges the paintings in a loose structure around subjects and people, capturing the melancholic and metaphysical nature of Pirosmani's work; Pirosmani's rejection of the rules of perspective is echoed by Parajanov's own tableau-style cinema. Using the teahouse storytelling of that

region (to which other masters such as Abbas Kiarostami returned), Parajanov uses non-diegetic sound to give life to still images. A cut takes us to a photographer's studio in the early 20th century where models with chalk-white faces pose for the camera. Parajanov alludes to cinema as the mechanical reproduction of the artworks shown; a mechanical piano is cranking in the background. In the last scene, with the dolly tracks visible within the frame, the camera is drawn forward, through a doorway, beyond the one-dimensional set, and into modern-day Georgia. The sound of a duduk, probably the saddest instrument in the world, accompanies an ending of inexplicable beauty.

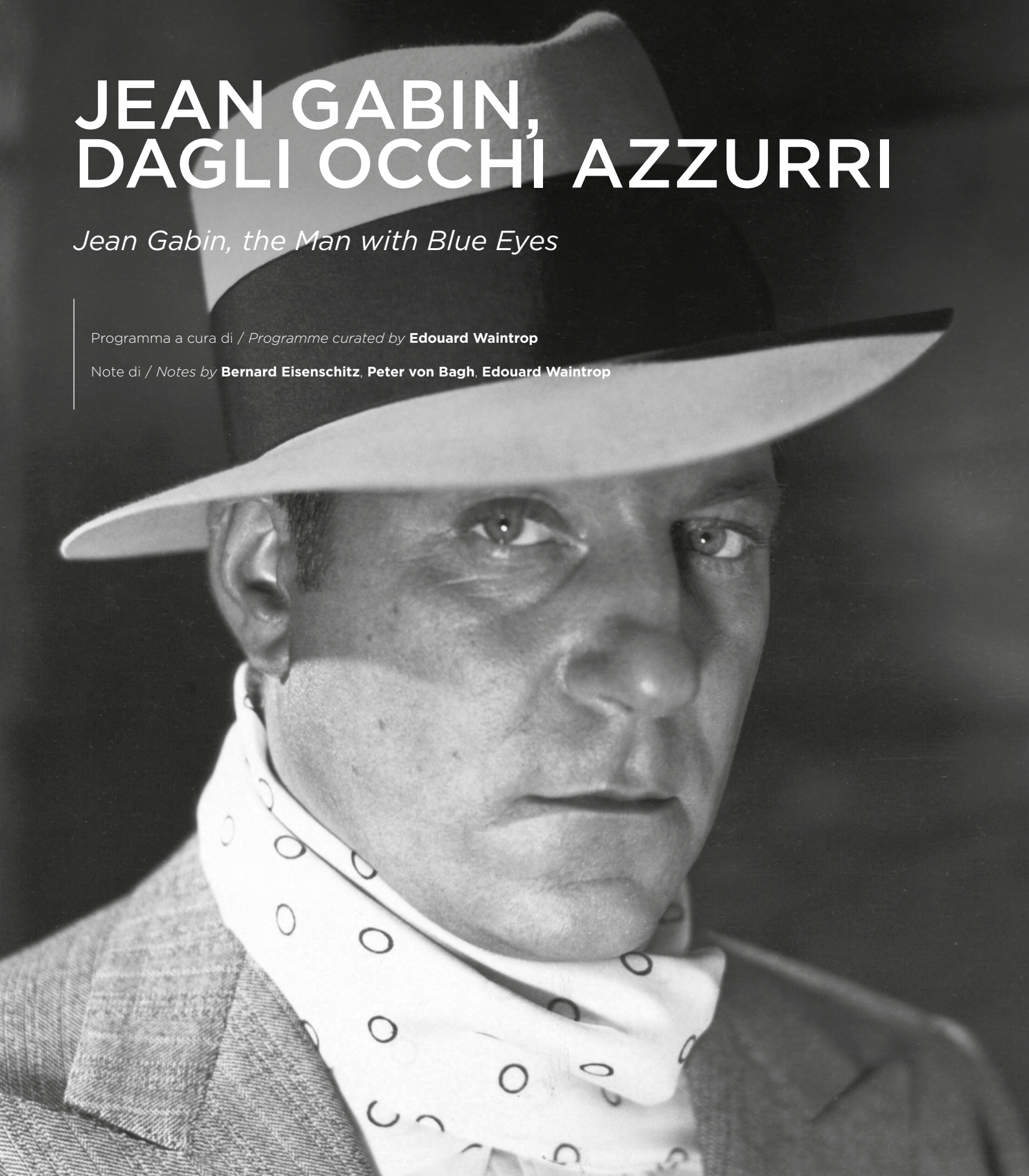
Ehsan Khoshbakht

JEAN GABIN, DAGLI OCCHI AZZURRI

Jean Gabin, the Man with Blue Eyes

Programma a cura di / Programme curated by **Edouard Waintrop**

Note di / Notes by **Bernard Eisenschitz, Peter von Bagh, Edouard Waintrop**



Rendere omaggio a Jean Gabin, stella gigante del cinema francese, in nove film, un decimo della sua filmografia, significa fare scelte laceranti. Abbiamo deciso di escludere film splendidi ma ben noti e di esplorare i momenti della sua carriera considerati (a torto) 'minori': l'inizio degli anni Trenta, l'immediato dopoguerra e il periodo successivo a *Grisbi* che ha ancora una cattiva reputazione presso alcuni cinefili. In cima alla selezione abbiamo comunque inserito uno dei suoi più grandi trionfi, *Pépé le Moko*.

Figlio di artisti di varietà, Jean Alexis Moncorgé, detto Gabin, lasciò agli inizi degli anni Trenta il palcoscenico del music-hall, e i suoi trionfi, per il cinema. *Cœur de lilas*, girato da un giovane Anatole Litvak, è la prova che ebbe ragione. E fu con *Du haut en bas* di Georg W. Pabst che iniziò a prendere da solo le redini di una storia.

Grazie a Duvivier e a *La Bandera*, *La bella brigata* e *Pépé le Moko*, il cui successo fu tale da spingere Hollywood meno di un anno dopo ad affidarne un remake a John Cromwell (*Un'americana nella Casbah*), Gabin divenne una star. Passò da un capolavoro all'altro, interpretando alcuni dei migliori film di Renoir, Carné e Grémillon, prima dello scoppio della guerra.

Trascorse i primi anni del conflitto a Hollywood, al braccio di Marlène Dietrich e in film in cui lottava con il suo inglese stentato. Lasciò poi gli Stati Uniti per arruolarsi nelle Forze francesi libere, dove prestò servizio in particolare come capocarro, e fu con questa mansione che partecipò alla liberazione della Francia.

Il suo ritorno sugli schermi fu problematico. I capelli ormai bianchi, aveva perduto il fascino del giovane ribelle. Ebbe tuttavia qualche successo, come *Au-delà des grilles*, film franco-italiano diretto da René Clément, e *La Marie du port* di Marcel Carné, a fianco di Nicole Courcel e Julien Carette. In quegli stessi anni illuminò con il suo franco sorriso *Le Plaisir*, capolavoro del maestro Max Ophüls.

Nel 1958, grazie a *Grisbi*, da tre anni Gabin era tornato a essere il grande nome del cinema francese quando Jean Delannoy gli propose di interpretare il famoso commissario creato da Simenon in *Maigret tend un piège*. Con il suo accento parigino e l'andatura bonaria divenne il perfetto prototipo del celebre 'poliziotto umano'. Lo stesso anno, in *En cas de malheur*, Claude Autant-Lara gli offrì l'occasione di prestare il suo sguardo chiaro al personaggio di cinquantenne dell'alta borghesia travolto dalla passione.

Cinque anni prima di morire, Jean Gabin impersonò un pensionato rancoroso in *Le Chat* di Pierre Granier-Deferre a fianco di Simone Signoret: questa coppia imprigionata nell'incomunicabilità dei sentimenti commosse il festival di Berlino e i francesi. E arricchì di un nuovo capitolo la leggenda di Gabin, la cui vita si concluse nel 1976.

Edouard Waintrop

Designing an nine-movie tribute to Jean Gabin, that giant French film star, has involved making drastic choices. After all, Gabin's filmography contains ten times as many titles. We made the decision to ignore many superb works that are shown fairly regularly and to focus instead on those parts of his career which are often, mistakenly, considered as low-points: the early 1930s; the immediate post-war era; and the period after Touchez pas au Grisbi (Don't Touch the Loot) that is still looked down upon by some fans. Having said this, our selection does include Pépé le Moko, one of Gabin's greatest all-time hits.

The parents of Jean-Alexis Moncorgé, aka Gabin, were both cabaret performers. In the early 1930s, he gave up his own career as a music-hall star to go into film. Cœur de lilas, directed by a young Anatole Litvak, shows just what a good move this was. And with Georg W. Pabst's Du haut en bas, he landed his first lead.

But it was Julien Duvivier who made Gabin a star, with La Bandera (Escape from Yesterday), La belle équipe (They Were Five) and Pépé le Moko, the latter so successful that Hollywood asked John Cromwell to direct a remake called Algiers, only a year after the original film's release. From that time on, Gabin appeared in a succession of masterpieces, including some of Renoir, Carné and Grémillon's best work – until war was declared. Gabin spent the first part of World War II in Hollywood, dating Marlene Dietrich and struggling with his poor English. Eventually, he left the US, joined the Free French Forces and rose to the rank of a tank commander, taking part in the campaign to liberate France.

Long gone was the look of the young rebel; his hair had turned white. Gabin's comeback was not an easy one, though he did feature in a handful of hits including Au-delà des grilles, a French-Italian co-production directed by René Clément and La Marie du port, directed by Marcel Carné and co-starring Nicole Courcel and Julien Carette, not to mention Max Ophüls' masterpiece, Le Plaisir, to which he brought his luminously sincere grin.

By 1958, three years after Touchez pas au Grisbi had taken Gabin's career to new heights, Jean Delannoy cast him as Georges Simenon's famous detective in Maigret tend un piège. His Parisian accent and laid-back style set a standard for performing France's favourite detective with a heart. The same year, Claude Autant-Lara cast his clear-eyed talent to play a prosperous, fifty-year-old gentleman of the establishment possessed by sexual desire.

Then five years before the end of his life, Jean Gabin was cast as Simone Signoret's embittered husband in Pierre Granier-Deferre's Le Chat. This story about an elderly couple trapped in their own heartlessness struck a huge chord with audiences at the Berlinale and in France, constituting yet another episode in the legend of Jean Gabin, before it drew to an end in 1976.

Edouard Waintrop

Jean Gabin, il mito e i suoi volti

Uomo di spettacolo, Jean Gabin approda al cinema come scanzonato monello parigino prima di trovare la propria verità, anzitutto con Julien Duvivier e *La Bandera* (caro a Jean Eustache, che si riconosceva in lui). Al contrario del puro *entertainer* alla Maurice Chevalier (che imita agli esordi), e del divismo di lusso di un Henry Garat (che spodesta), Gabin inaugura una recitazione inedita al cinema, un misto pressoché unico di totale maestria e di totale spontaneità. “Si è troppo spesso ridotto Gabin a una faccia da cinema” dirà Jean Renoir. “Non c’è niente di più falso. È l’attore a comporre la faccia, nel più profondo di sé”.

Con Duvivier, Carné, Grémillon, Renoir, Gabin fa entrare l’uomo comune nella finzione, e nella tragedia. I suoi tre film per Renoir lo vedono fuorilegge in *Les Bas-fonds*, portatore di libertà e di solidarietà in *La grande illusione*, suicida in *La Bête humaine*. Primo eroe del popolo, resta l’incarnazione multiforme degli anni Trenta al tramonto, delle loro vittorie e delle loro sconfitte.

Dopo un intermezzo hollywoodiano, nel quale non riesce a lavorare con i registi americani che ammira, e la coraggiosa partecipazione ai combattimenti nelle Forze di liberazione francesi, il ritorno è difficile. È vero, ci sono Carné, che cita Tabù in *La Marie du port*, Renoir e la morale divorante dello spettacolo in *French Cancan*, Ophüls con il Gabin contadino di *Le Plaisir*, Becker che gli dà la sua età in *Grisbi*, e casi isolati come René Clément e Claude Heymann.

Ma il ‘cinema di qualità’, realtà degli anni Trenta, diventa nel dopoguerra la caricatura di se stesso. Gabin si affida ora a registi qualunque o a veterani stanchi. Si circonda “del suo staff, di gente ai suoi piedi” (J.-L. Trintignant). Anche la sua immagine cambia: imborghesito, poliziotto, patriarca (in versione borghese o malavitosa). L’ultimo Gabin, “figura antierotica per eccellenza”, rifiuta il nuovo che sta nascendo: “Quel che il cinema aveva da offrire a un ragazzo francese come me erano i suoi vecchi, i suoi nonnetti e le sue nonnette, indubbiamente magnifici ma abbastanza inaciditi, molto anti-giovani” (Serge Daney). Non cessa di essere un grande attore, un “professionista del quale non si vede ormai altro che il mestiere” (Jacques Siclier).

Ma il mito persiste, in tutte le sue sfaccettature. “Il nostro caro popolo”, si chiede nel marzo del 2019 la storica Deborah Cohen, “la Bastiglia, Jules Vallès, Germaine Montero, Jean Gabin, tutto questo... sta tornando? Sì, e no”. Non è l’ultimo mistero di quest’uomo “poco conosciuto, estremamente complesso e perfino enigmatico” (Claude Gauteur), forte e fragile a immagine e somiglianza dei suoi ruoli migliori.

Bernard Eisenschitz

Jean Gabin, the Myth and Its Faces

First known as a song-and-dance man, Jean Gabin began in the cinema as a brash child of Paris before he came into his own, first with Julien Duvivier and La Bandera (dear to Jean Eustache, who identified with his character). The opposite of the pure entertainer such as Maurice Chevalier (whom he imitated when he was starting out), and the superstar Henry Garat (whom he dethroned), Gabin initiated a style of acting that was unknown in the cinema, an almost unique combination of total mastery and total spontaneity. “We have limited Gabin far too much as a gueule de cinéma (a cinematic face),” Jean Renoir would say. “Nothing could be less true. That face, the actor creates it from his inner depths”.

With Duvivier, Carné, Grémillon and Renoir, Gabin gave the ordinary man a place in fiction, and in tragedy. His three films with Renoir make him an outlaw in Les Bas-fonds, the embodiment of freedom and solidarity in La Grande illusion, and a suicidal murderer in La Bête humaine. As the first people’s hero, he remains a multifaceted incarnation of the 1930s as they were coming to an end, with their victories and defeats. After an interlude in Hollywood, where he was not allowed to work with the American directors he admired, and then his courageous combat with the French Liberation Forces, his return was difficult. Of course there was Carné, who quoted Tabu in La Marie du port; Renoir and the all-consuming moral of the spectacle in French Cancan; Ophüls, with Gabin the peasant in Le Plaisir; Becker, who built his age into Touchez pas au grisbi, and isolated cases: René Clément or Claude Heymann. But the ‘cinema of quality’, the reality of the 1930s, became a caricature of itself in the postwar era. From then on, Gabin would put his trust in indifferent directors or tired veterans, and surround himself “with his own staff of yes-men” (J-L Trintignant). His image changed too: he became a bourgeois, a cop, a patriarch (of the bourgeoisie or the crime world). The Gabin of later years, an “anti-erotic figure par excellence” (Serge Daney), rejected the new that was surging forth: “What this French cinema offered a French child like me,” Daney goes on, “was his grandparents, his grandpas and grannies, impressive of course, but embittered and very anti-youth”. Gabin never stopped being a great actor, but was “a great professional who had only his craft to show” (Jacques Siclier).

Still the myth endures, under its different facets. “Our beloved people”, asked historian Deborah Cohen in March 2019, “the Bastille, Vallès, Germaine Montero, Jean Gabin, all that... are they back? Yes, and no.” Which isn’t the least of the mysteries about this man, “not well understood, extremely complex to the point of being enigmatic” (Claude Gauteur), strong and fragile in the image of his greatest roles.

Bernard Eisenschitz



Cœur de lilas

CŒUR DE LILAS

Francia, 1931 Regia: Anatole Litvak

T. int.: *Lilac*. Sog.: dalla pièce omonima (1921) di Charles-Henry Hirsch e Tristan Bernard. Scen.: Dorothy Farnum, Anatole Litvak, Serge Véber. F.: Curt Courant. Scgf.: Serge Piménoff. Mus.: Maurice Yvain. Int.: Marcelle Romée (Cœur de lilas), Jean Gabin (Martousse), André Luguet (André Lucot), Madeleine Guitty (signora Charigoul), Carlotta Conti (signora Novion), Marcel Delaître (Jean Darny), Lydie Villars ('La Crevette'), Fréhel ('La Douleur'), Paulette Fordyce (signora Darny), Fernandel (il testimone di nozze). Prod.: Jean Hulswit per Fifra ■ 35mm D.: 90'. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: Cinémathèque française per concessione di René Chateau

Persuaso che l'indiziato di un omicidio commesso a Parigi in un terreno abbandonato non sia il vero colpevole, un giovane ispettore indaga in proprio. Si immerge nell'ambiente dei delinquenti, dei protettori e delle prostitute. Si scontra con un piccolo criminale e si innamora di una ragazza di vita bella e depressa. Quando gira a

Parigi *Cœur de lilas* il regista Anatole Litvak ha solo ventinove anni e due lungometraggi al suo attivo. Ha però lavorato nel cinema sovietico e successivamente a Berlino-Babelsberg negli anni Venti, momento magico del cinema tedesco.

Qui adatta una pièce di Tristan Bernard e Charles-Henry Hirsch, che gli permette di muoversi tra racconto morale, storia poliziesca e melodramma popolare. Con Curt Courant, il suo direttore della fotografia già collaboratore di Curtis Bernhardt e di Fritz Lang, punta su un'atmosfera molto cupa.

Le attrazioni principali sono qui André Luguet e Marcelle Romée. A trentanove anni, già divo del muto e attore di Louis Feuillade e Léonce Perret, Luguet è quasi un veterano del cinema. Marcelle Romée, alias Marcelle Arbant (che interpreta la Cœur de lilas del titolo), è invece un'attrice della Comédie Française, e si suiciderà poco dopo l'uscita del film.

Quanto a Gabin, malgrado entri in scena solo al minuto venticinque e non sia la star del film, buca lo schermo fin dalla sua prima apparizione. Sa

cambiare registro, passare dal comico al tragico, animare con brio una parodia di indagine giudiziaria e poi farsi carico del dramma con una facilità straordinaria.

E poi canta: *La Môme caoutchouc*, una canzone di Maurice Yvain e di Serge Veber, che viene ripresa subito dopo da Fréhel, la grande cantante interprete della *chanson-réaliste*: "La ragazza di caucciù / Puoi farci di tutto e di più / Se ti prende, tic e tac / Ti strapazza, è un patatrà / Sì, è la verità! / A pezzetti lei ti fa / La ragazza di caucciù".

Edouard Waintrop

A young police inspector is convinced that a man suspected of a murder on a Paris waste-ground is innocent and launches an enquiry of his own. He plunges into an underworld of criminals, pimps and prostitutes where he has to confront a young thug and fall in love with a beautiful if depressed lady of the night.

Anatole Litvak was only 29 years old when he came to Paris to shoot Cœur de lilas, though he had already directed two feature films and worked both in Soviet cinema and at Babelsberg Studios during the heyday of German cinema in the 1920s.

Adapted from a play by Tristan Bernard and Charles-Henry Hirsch, this story appears to be part-fable, part-thriller, part-melodrama. Cameraman Curt Courant, who had worked with Curtis Bernhardt and Fritz Lang, designed the lighting for an especially sombre atmosphere.

André Luguet and Marcelle Romée starred, the former, a 39-year-old silent-cinema veteran who had worked with Louis Feuillade and Léonce Perret. Marcelle Romée, known as Marcelle Arbant, who plays the title-role, was a member of the Comédie française. She committed suicide shortly after the film's release.

Gabin does not appear until 25 minutes into the film. Despite only playing a supporting role, he steals the show, skillfully switching from comic to tragic and making this parody of a detective story

come alive before its dramatic twist with astonishing ease.

He sings too; La Môme caoutchouc, a song by Maurice Yvain and Serge Veber, that Fréhel, the great chanson-réaliste star of the day was to cover: "Rubber babe / Crazy what she makes you do / She takes you and oh, oh / You go so low / It's not for show / She leaves you in two, oh / Rubber babe!"

Edouard Waintrop

DU HAUT EN BAS

Francia, 1933 Regia: Georg W. Pabst

T. it.: *Dall'alto in basso*. T. int.: *High and Low*. Sog.: dalla pièce omonima (1932) di Ladislaus Bus-Fekete. Scen.: Anna Gmeyer. F.: Eugen Schüfftan. M.: Jean Oser. Scgf.: Ernő Metzner. Mus.: Marcel Lattès, Herbert Rappaport. Int.: Jean Gabin (Charles Boulla), Janine Crispin (Marie de Ferstel), Mauricet (signor Binder), Margo Lion (signora Binder) Vladimir Sokoloff (signor Berger), Milly Mathis (la cuoca Poldi), Michel Simon (signor Podeletz), Peter Lorre (il mendicante), Catherine Hessling (Pola), Pauline Carton (la sarta). Prod.: Georges Root per Société

des Films Sonores Tobis ■ DCP. D.: 80'. Bn. Versione francese con sottotitoli tedeschi / French version with German subtitles ■ Da: Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen ■ Restaurato nel 2015 da Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen in collaborazione con Cinémathèque Suisse e Cinémathèque royale de Belgique a partire da una copia nitrato / Restored in 2015 by Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen in collaboration with Cinémathèque Suisse and Cinémathèque royale de Belgique from a nitrate print

Tratto da uno spettacolo teatrale di Ladislaus [László] Bus-Fekete (autore di origini ungheresi che firmò tra le altre cose *Birthday*, racconto di una vita in sei capitoli che fu adattato da Ernst Lubitsch per *Il cielo può attendere*), narra in tono di commedia la vita degli abitanti – inquilini e proprietari – di un immobile viennese, ponendo un accento particolare sulle preoccupazioni di Marie, giovane in difficoltà in un mondo dominato dagli uomini e lacerato dalle divisioni sociali. Incrociamo Charles Boulla, calciatore di successo, Pola, la sua vicina che ne

è innamorata, l'avvocato decaduto Podeletz, la signora Binder, una borghese grande collezionista di mariti, il suo non troppo brillante quarto consorte, un portinaio sboccato, un mendicante timido, uno spazzino alcolizzato, una cuoca generosa... E Marie, figlia di un medico, che cerca lavoro come domestica.

Attore ancora agli inizi, Jean Gabin interpreta Charles Boulla, calciatore e seduttore, personaggio che diventa a poco a poco il protagonista di questa storia complessa e corale. Ottimi Michel Simon nel ruolo di un inquilino moroso ma gran chiacchierone e Peter Lorre in quello di un mendicante fin troppo elegante. Si incrociano anche Margo Lion, Pauline Carton, Milly Mathis, Vladimir Sokoloff, Mauricet... Nei panni di Marie, Jeanine Crispin, attrice poco nota.

In realtà questo film, prodotto dalla filiale francese della germanicissima Tobis, non è affatto tedesco. Innanzitutto ci sono gli attori, da Gabin a Pauline Carton passando per Michel Simon, in gran parte francesi. E poi la musica, le luci, i costumi sono opera di professionisti fuggiti dalla Germania nazista, tra cui il direttore della fotografia Eugen Schüfftan, il compositore Herbert Rappaport, lo scenografo Ernő Metzner (di origine ungherese) e altri.

Edouard Waintrop

Du haut en bas is adapted from a play by Hungarian author Ladislaus [László] Bus-Fekete (whose Birthday, a slice-of-life story in six chapters had been adapted by Ernst Lubitsch as Heaven Can Wait). It is a comic tale of life in a Viennese apartment building with its tenants and its landlords, and a special concern for the trials and tribulations of Marie, a young woman fallen on hard times, struggling in a world both socially stratified and dominated by men.

We are introduced to Charles Boulla, a successful football-player; Pola, a neighbour who is in love with him; to Podeletz, a lawyer who has been disbarred and Madame Binder, a wealthy



Du haut en bas

lady with an appetite for serial marriages; to her dim-witted fourth husband; to a bad-tempered janitor, a shy beggar, an alcoholic streetsweeper, a generous cook and of course Marie herself, a doctor's daughter now seeking work as a house-servant.

Still a freshman actor, Jean Gabin here plays Charles Boulla, the footballer with a taste for the good life and for the ladies, and he steals the show. Michel Simon is remarkable as a tenant who cannot pay rent but can talk the talk. And Peter Lorre is engaging as a suspiciously elegant tramp. And then there are Margo Lion, Pauline Carton, Milly Mathis, Vladimir Sokoloff, Mauricet and Jeannine Crispin, a little known actress in the lead.

The truth is that the film, produced by the French subsidiary of Tobis, a very German company, is not German at all. Nearly all the actors, from Gabin to Pauline Carton and Michel Simon are French. The music, the cinematography, the costumes are all by German refugees fleeing the Nazis, including cameraman Eugen Shüfftan, composer Herbert Rappaport, production designer Ernö Metzner (originally from Hungary) and others.

Edouard Waintrop

PÉPÉ LE MOKO

Francia, 1936 Regia: Julien Duvivier

T. it.: *Il bandito della Casbah*. Sog.: dal romanzo omonimo (1931) di Henri La Barthe. Scen.: Jacques Constant, Julien Duvivier, Henri Jeanson. F.: Marc Fossard, Jules Krüger. M.: Marguerite Beaugé. Scgf.: Jacques Krauss. Mus.: Mohamed Yguerbuchen. Int.: Jean Gabin (Pépé le Moko), Mireille Balin (Gaby Gould), Gabriel Gabrio (Carlos), Saturnin Fabre (il nonno), Line Noro (Inès), Lucas Gridoux (ispettore Slimane), Gilbert Gil (Pierrot), Marcel Dalio (Arbi), Fréhel (Tania), Paul Escoffier (commissario Louvain). Prod.: Robert Hakim, Raymond Hakim per Paris Film Production ■ DCP. D.: 94'. Bn. Versione



Pépé le Moko

francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Tamasa Distribution

Braccato dalla polizia, il pregiudicato Pépé le Moko si rifugia nella casbah di Algeri, un quartiere meticcio nel quale le autorità non osano entrare. Si innamora di una francese, una sofisticata donna di facili costumi, Gaby, che lo attira fuori dalla sua tana, nella città coloniale dove è possibile catturarlo. Nel 1937, aiutato dagli sceneggiatori Henri Jeanson e Jacques Constant, Julien Duvivier adatta il romanzo di Henri La Barthe. Regista elegante e capace, affermatosi all'inizio degli anni Trenta grazie al grande successo di *La beffa della vita*, con questo film miete un nuovo trionfo. Jean Gabin, che ha già incrociato quattro volte il cammino del regista (in *Il giglio insanguinato*, *Golgota*, *La Bandera*, *La bella brigata*) è al culmine della fama. Il successo di *Pépé* consoliderà il suo rango di star del cinema francese. Come nella maggior parte dei suoi film dell'epoca (con l'eccezione di *Golgota* dove interpretava Ponzio Pilato), Gabin incarna

qui il fuorilegge, l'avventuriero messo al bando e maledetto disposto a sottomettersi unicamente alla propria passione. La coprotagonista Mireille Balin, che ritroverà Gabin in *Gueule d'amour* di Grémillon, è una perfetta femme fatale.

C'è anche Fréhel, che canta la nostalgia di Parigi, nostalgia che si rivelerà fatale a Pépé: "Dirà rimpiangendo Parigi / Dov'è il mio mulino di Place Blanche / Dov'è il mio bar, l'osteria del quartiere? / Per me era domenica tutti i giorni. / Dove sono gli amici, i compagni? / Dove sono tutti i balli di un tempo? / Le baldorie al suono della fisarmonica...").

Il film, che mescola realismo poetico e stile 'coloniale', piacerà molto a Hollywood dove sarà adattato due volte, dapprima dalla United Artists nel 1938 e poi dalla Universal dieci anni dopo: *Un'americana nella Casbah* di John Cromwell con Charles Boyer e Hedy Lamarr e *Casbah*, affidato al giovane regista John Berry con Tony Martin e Yvonne De Carlo nei ruoli dei protagonisti.

Edouard Waintrop

Pépé le Moko is a criminal on the run. He takes refuge in the busy neighbourhood of Casbah in Algiers, a no-go area for the police. There, he falls in love with a sophisticated French courtesan known as Gaby, who will entice him out of his lair and lead him out into the French quarter, where the police can capture him.

This adaptation of Henri La Barthe's original novel was written by Duvivier himself with Henri Jeanson and Jacques Constant. Duvivier had been an established director since the beginning of the 30s, following on the success of David Golder. And Pépé le Moko was to be his next great hit. Jean Gabin had worked with Duvivier four times previously in Maria Chapdelaine, Golgotha, La Bandera and La Belle équipe. Pépé le Moko was to make him a major star. As in most of his films of this period (except Golgotha, where he plays Pontius Pilate), Gabin is cast as a fugitive, a slave to passion. His co-star is Mireille Balin, a perfect femme fatale, whom he will meet again in Grémillon's Gueule d'amour).

And of course, we have Fréhel, whose songs voice Pépé's yearning for Paris, which will bring about his downfall: "He shall say, missing Paris, / Where is my windmill on the Place Blanche, / My corner store and my neighbourhood bar / Every day was Sunday / Where are my friends and my mates / Where are the old dancehalls? / And the old dancing accordion?"

This film, steeped in French poetic realism but also in Orientalist designs and mannerisms, struck a chord in Hollywood, where two adaptations were produced, by United Artists in 1938 and then by Universal, ten years later. The first was Algiers, directed by John Cromwell with Charles Boyer and Hedy Lamarr and the second Casbah, directed by a young John Berry with Tony Martin and Yvonne de Carlo.

Edouard Waintrop

AU-DELÀ DES GRILLES - LE MURA DI MALAPAGA

Francia-Italia, 1948

Regia: René Clément

T. it.: *Le mura di Malapaga*. T. int.: *The Walls of Malapaga*. Scen.: Cesare Zavattini, Suso Cecchi D'Amico, Alfredo Guarini (adattamento e dialoghi francesi: Jean Aurenche, Pierre Bost). F.: Louis Page. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Piero Filippone, Luigi Gervasi. Mus.: Roman Vlad. Int.: Jean Gabin (Pierre Arrignon), Isa Miranda (Marta Manfredini), Vera Talchi (Cecchina Manfredini), Andrea Checchi (Joseph Manfredini), Robert Dalban (il marinaio della 'Flora'), Ave Ninchi (Maria), Carlo Tamberlani (il commissario), Checco Rissone (il falsario), Renato Malavasi (il dentista). Prod.: Alfredo Guarini per Francinex, Italia Produzione ■ 35mm. D.: 104'. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: Cinémathèque du Luxembourg per concessione di Compass Film

Pierre, un francese in fuga, sbarca da un cargo a Genova con un violento mal di denti. Incontra una ragazzina, Cecchina, e la madre di lei, Marta, una cameriera che gli farà dimenticare brevemente la sua condizione di fuggiasco e il crimine di cui si è macchiato.

Au-delà des grilles, in italiano *Le mura di Malapaga*, è un film ingiustamente dimenticato di un regista sottovalutato, René Clément. Coproduzione franco-italiana, unisce le qualità delle due scuole cinematografiche di quel periodo. C'è lo stile neorealista (ispirato probabilmente dalla sceneggiatura di Zavattini, Suso Cecchi d'Amico e Alfredo Guarini) che ci permette di scoprire Genova seguendo i passi di Jean Gabin; stile che Clément, per quanto francese, ha mutuato in particolare in *Operazione Apfelkern*. E c'è il realismo poetico, talvolta aspro, frutto del lavoro di adattamento e dei dialoghi di Jean Aurenche e Pierre Bost. È comunque un film cupo e adorabile, con un'Isa Miranda luminosa e un Jean Gabin fragile. Quest'ultimo è

molto credibile nel ruolo del bandito sfinito che vuole credere per un istante a una nuova possibilità.

Clément, che ha appena firmato una serie di notevoli successi (come *Eroi senz'armi* e *I maledetti*), punta sui contrasti tra la strada italiana e il cargo francese, tra i marinai e i commercianti, tra la polizia e i bambini... Tra un uomo che ha perduto tutto e una donna che non si aspetta più molto dalla vita.

Au-delà des grilles sarà uno dei rari film del dopoguerra con Gabin a funzionare in Francia. Farà oltre due milioni di spettatori, e permetterà a Isa Miranda di vincere il premio per la migliore attrice al festival di Cannes del 1949 e a Clément quello per il miglior regista. La riuscita coproduzione si vedrà assegnare anche l'Oscar per il miglior film straniero nel 1951.

Edouard Waintrop

Pierre, a Frenchman on the run, leaves a cargo ship in Genoa with horrific toothache. He meets Cecchina, a little girl, and then Marta, her mother, a waitress with whom he tries to forget his being a criminal and a fugitive from the law.

Au-delà des grilles is an unjustly forgotten film by René Clément, an underestimated director. A Franco-Italian co-production, it combines the best qualities of the two national film cultures of its era. It offers a neorealist depiction of Genoa seen through Jean Gabin's eyes as he strolls through the streets, something which is without doubt the result of working with Italian screenwriters Zavattini, Suso Cecchi d'Amico and Alfredo Guarini. But this neorealist influence was evident in Clément's debut, Bataille du rail (Battle of the Rails).

The film also shows the influence of a sometimes tart French poetic-realist style, through its dialogue written by Jean Aurenche and Pierre Bost. The result is attractively sinister, marked by Isa Miranda's luminous performance and Gabin's frailty. The latter is particularly effective as an exhausted exile who glimpses briefly the possibility of a second chance.



Au-delà des grilles – Le mura di Malapaga

Clément had just produced a string of success including Le Père tranquille and Les Maudits (The Damned). Here he establishes an efficient contrast between the streets of an Italian town and the inhabitants of a French cargo ship; between shopkeepers and sailors; between policemen and children; between a man who has lost everything and a woman who has run out of hope.

Au-delà des grilles was one of Gabin's few French hits in the immediate post-war years. Two million people paid to see the film. Isa Miranda won the Best Actress prize at Cannes in 1949 and Clément the prize for Best Director. The picture went on to win the Best Foreign Language Film Oscar in 1951.

Edouard Waintrop

LA MARIE DU PORT

Francia, 1949 Regia: Marcel Carné

T. it.: *La vergine scaltra*. T. int.: *Marie of the Port*. Sog.: dal romanzo omonimo (1938) di Georges Simenon. Scen.: Marcel Carné, Louis Chavance, Georges Ribemont-Dessaignes. F.: Henri Alekan. M.: Léonide Azar. Scgf.: Alexandre Trauner. Mus.: Joseph Kosma. Int.: Jean Gabin (Henri Chatelard), Nicole Courcel (Marie Le Flem), Blanchette Brunoy (Odile Le Flem), Claude Romain (Marcel Viau), Julien Carette (Thomas Viau), René Blancard (Dorchain), Jane Marken (signora Josselin), Louis Seigner (zio Jules). Prod.: Sacha Gordine per Les Films Sacha Gordine ■ 35mm. D.: 97'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée per concessione di René Chateau

Un borghese di provincia, Henri Chatelard, accompagna la sua donna, Odile, al funerale del padre di lei, in una piccola città portuale della Normandia. Non si amano più. Preferendo evitare la famiglia acquisita, Chatelard si dirige verso il caffè del porto. Apprende che un battello da pesca è in vendita, lo compra. Per la strada incrocia una ragazza dallo sguardo fiero. È Marie, la sorella di Odile, mai vista prima...

Gabin, che conferisce al suo personaggio un tocco popolare, è attorniato da una bella squadra di attrici e di attori: la giovanissima Nicole Courcel (diciannovenne all'uscita del film), la dolce Blanchette Brunoy, Jane Marken, Louis Seigner e perfino Julien Carette, il bracconiere di *La regola del gioco*.



La Marie du port

Va notato che Chatelard, oltre a essere proprietario di una birreria, possiede anche un cinema dove proiettano *L'idiota* di Georges Lampin e *Tabù* di Murnau (film che aveva entusiasmato il giovane Carné).

All'epoca convalescente, Jacques Prévert, sodale di Carné, non partecipò ufficialmente all'adattamento del romanzo di Georges Simenon. Sembra però che la sceneggiatura e i dialoghi, attribuiti all'ex surrealista Georges Ribemont-Dessaignes, rechino la sua impronta.

Al film contribuiscono due collaboratori abituali di Carné-Prévert: il musicista Joseph Kosma e Alexandre Trauner, il grande maestro delle scenografie e grande amico del poeta, che l'ha nascosto durante la guerra.

La luce è invece merito di Henri Alekan, che avrebbe poi intrapreso una carriera straordinaria con Terence Young e Jean-Marie Straub, Robert Kramer, Amos Gitai, Raoul Ruiz e Wim Wenders.

La Marie du port fu con *Au-delà des grilles* uno dei rari Gabin del dopoguerra ad avere un buon successo, con

circa due milioni e seicentomila spettatori in Francia, un quarto dei quali a Parigi.

Edouard Waintrop

A provincial notable named Henri Chatelard accompanies his lover, Odile, to her father's funeral in a fishing-port on the coast of Normandy. The two have fallen out of love. Chatelard drops by a café on the harbour rather than having to confront his in-laws. Hearing that a fishing vessel is up for sale, he buys it. On the way down to the harbour, he meets a girl with a proud look in her eye: Marie, Odile's sister whom he has never seen.

Gabin here lends his character a popular touch, playing opposite an ensemble cast of Nicole Courcel (just 19 when the film was released), sweet Blanchette Brunoy, Jane Marken, Louis Seigner and even Julien Carette, the poacher in Jean Renoir's Rules of the Game.

It is worth noting that, as well as owning a beer-hall, Chatelard also owns a cinema showing Georges Lampin's The Idiot and F.W. Murnau's Tabu (a film that Carné had adored as a young man). Due to an injury, Jacques Prévert,

Carné's usual co-writer, was unable to adapt this Simenon novel, even though the screenplay and dialogue, officially attributed in the credits to former surrealist Georges Ribemont-Dessaignes, betray signs of Prévert's input. Two other members of the Carné-Prévert team, composer Joseph Kosma and production designer Alexandre Trauner, (Prévert's great friend whom he hid from the Nazis during the war) both appear in the credits. The film was shot by Henri Alekan, prior to his embarking on an eclectic career working alongside Terence Young, Jean-Marie Straub, Robert Kramer, Amos Gitai, Raoul Ruiz and Wim Wenders. La Marie du port was, beside Au-delà des grilles, one of Gabin's few successes in the immediate post-war years, seen by some 2.6 million people in France, a quarter of whom were in Paris.

Edouard Waintrop

LE PLAISIR

Francia, 1951 Regia: Max Ophüls

T. it.: *Il piacere*. T. int.: *House of Pleasure*. Sog.: dai racconti *Le Masque* (1889), *La Maison Tellier* (1881), *La Modèle* (1883) di Guy de Maupassant. Scen.: Jacques Natanson, Max Ophüls. F.: Philippe Agostini, Christian Matras. M.: Léonide Azar. Scgf.: Jean d'Eaubonne. Mus.: Joe Hajos. Int. *Le Masque*: Jean Galland (Ambroise), Claude Dauphin (il dottore), Gaby Morlay (Denise); *La Maison Tellier*: Madeleine Renaud (Madame Tellier), Danielle Darrieux (Rose), Jean Gabin (Joseph Rivet), Hélène Manson (Marie Rivet); *La Modèle*: Daniel Gélin (il pittore Jean), Simone Simon (la modella Joséphine), Jean Servais (l'amico/il narratore). Prod.: Édouard Harispuru, M. Kieffer, Max Ophüls per C.C.F.C. - Compagnie Commerciale Française Cinématographique, Stera Film ■ DCP. D.: 93'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Gaumont per concessione di Stera Films ■ Restaurato nel 2013 da

Gaumont in collaborazione con CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio Eclair a partire dal negativo originale / Restored in 2013 by Gaumont in collaboration with CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée at Eclair laboratory from the original negative

Tre episodi compongono *Le Plaisir*, film di Max Ophüls girato subito dopo *La Ronde*, tre anni dopo il ritorno da Hollywood, e considerato da molti un capolavoro.

Si inizia con *Le Masque*: un vegliardo frequenta le sale da ballo, il volto coperto da una strana maschera che lo fa sembrare uno spettro. Crolla nel bel mezzo di una danza sfrenata. Un dottore lo riporta privo di sensi alla rassegnata moglie che gli racconta la storia di suo marito. Segue *La Maison Tellier*: le 'pensionanti' di una casa di tolleranza vengono condotte dalla loro padrona, la dignitosissima Madame Tellier, ad assistere a una prima comunione in campagna. L'atmosfera campestre, il candore delle comunicande e il ricordo dell'infanzia spingono le pensionanti a esprimere emozioni che si rivelano contagiose. E infine *La Modèle*: una coppia di giovani artisti si ama alla follia, poi si separa. Lui se ne va, lei minaccia di buttarsi dalla finestra, lui non le crede, lei passa dalle parole ai fatti.

La scelta di Max Ophüls era caduta su tre racconti di Guy de Maupassant: *Le Masque*, *La Maison Tellier* e *La Femme de Paul*. Per ragioni finanziarie quest'ultimo fu sostituito all'ultimo momento con *La Modèle*. La voce del narratore, quella bella e profonda di Jean Servais, serve a tessere legami sottili tra i tre episodi.

Nel suo dizionario di cinema, Jacques Lourcelles ritiene che sia il secondo episodio, quello con Jean Gabin in un ruolo secondario, a richiamare maggiormente l'attenzione. In esso Jules, interpretato da Jean Gabin, perfetto nella veste di contadino goloso, sensuale e ingenuo, conosce le gioie effi-



Le Plaisir

mere di un piacere appena accennato e subito fuggito. Dallo scontro inconciliabile tra due mondi, quello della campagna e quello 'frusciante' della galanteria, nasce una profonda malinconia. Qui, ancor più che negli altri due episodi, Ophüls appare al meglio della sua forma di regista.

Edouard Waintrop

Crudele, eppure confezionato con grande tenerezza: è lo schema di *Le Plaisir*, in cui tre racconti di Guy de Maupassant compongono un vero trittico, nel senso che il film è un unico insieme che consiste di tavole tra loro connesse, non una semplice raccolta di episodi.

Le Modèle è forse la migliore, non da ultimo grazie al modo in cui Ophüls introduce come protagonista Guy de Maupassant, cui attribuisce un ruolo singolare di interfaccia tra il narratore e la sua storia. Il narratore del film si è finora limitato a commentare gli episodi in maniera simile al *meneur de jeu* di *La Ronde*, ma adesso "presta la sua voce" a "uno scribacchino parigino". Questo invita a un'esplora-

zione più approfondita del ruolo dell'autore: spettatore o partecipante, umanamente presente e dunque anche responsabile? Sono questioni fondamentali, sfiorate in maniera indiretta e lieve ma con la stessa tragica assolutezza che sarà presto evidente in *Madame de...*

Le Modèle presenta in brevi sequenze, precise come osservazioni scientifiche, le fasi dell'amore: innamoramento, cristallizzazione, disillusione, rottura, melodramma, il tutto poi saldato nel gran gioco di delusione, pentimento, gelosia e possessività rappresentato dal matrimonio come contrappeso dell'amore. È un racconto intenso, selvaggio, perfino brutale.

Maupassant, un amico dell'artista (Daniel Gélin), gli consiglia di lasciare la donna, divenuta un intralcio. "Era amore? Era orgoglio? Lo cercò ovunque", dice l'autore-commentatore-osservatore secondo il quale non vale la pena di prendere la vita così seriamente. Ma il suo intervento conduce alla catastrofe. L'artista si isola, rifiutandosi di credere al carattere assoluto dell'amore possessivo della moglie. Lei

dimostra di cos'è capace. Nella scena in cui una vertiginosa soggettiva segue Simone Simon mentre sale le scale e si getta nel cortile abbiamo il verdetto firmato e sigillato su questo matrimonio. Il gioco in cui ci si pente e si dipende.

Rimane solo una spiaggia deserta: la coppia inseparabile, l'artista e sua moglie. L'autore è tagliato fuori. Non è più il benvenuto, ha troppe colpe sulla coscienza. Tra la sua capacità di agire nell'interesse della vita e quella di capirla c'è un conflitto inconciliabile.

Peter von Bagh, *Le bonheur n'est pas gai* (2014), cura e traduzione di Antti Alanen

Considered by many as a masterpiece, Le Plaisir, composed of three separate episodes, was made right after La Ronde and three years after Ophüls's return to Europe.

The first episode is Le Masque in which an old man does the rounds of all the balls he can find wearing a strange, spectre-like mask. He collapses in a moment of frenzied dancing. A doctor brings him home, still unconscious, and is treated to the wife's resigned account of her husband's past life. Next comes La Maison Tellier, in which a group of 'residents' of a brothel are conducted by their madam, the dignified Madame Tellier, to a First Communion service in the countryside. Rustic surroundings, the innocence of the young girls taking communion for the first time and the memory of their own childhoods plunge all the young ladies into emotional reminiscence. The final episode is La Modèle, in which a couple of young artists enjoy passionate love before getting tired of each other. He runs away. She threatens to throw herself out of the window. He doesn't fail to believe her, but she goes ahead.

Each of the three stories is adapted from Guy de Maupassant: Le Masque, La Maison Tellier and La Modèle, which replaced La Femme de Paul at the last minute for financial reasons. The film is narrated by Jean Servais's fine, bass voice which subtly connects the three

tales. In his Dictionnaire du Cinéma, Jacques Lourcelles considers that the second episode, in which Jean Gabin plays a supporting role, is the most convincing. It shows Gabin at his best as a pleasure-loving and naïve country trencherman enjoying the volatile delights of sexual pleasure. The confrontation between two irreconcilable worlds, the rural and the glamorous which generates deep melancholy. And it is here, in this second episode, more than in the others, that Ophüls is at his height.

Edouard Waintrop

Cruelty, yet honed with great tenderness, is the pattern of Le Plaisir. Here short stories by Guy de Maupassant form a true triptych, in the sense that the film is an integral whole consisting of three related panels, not just a collection of episodes.

Le Modèle may be the greatest, partly thanks to the way Ophüls introduces Guy de Maupassant as a protagonist whose presence – and the interface between the teller and the tale – is unique. The narrator of the film has until now merely commented on previous panels in a manner similar to the meneur de jeu of La Ronde but now he "lends his voice" to "a Parisian scribbler". This evolves into the possibly deepest investigation of the role of the author: a bystander or a participant, humanly present and thus also responsible? These are fundamental questions, which are touched on indirectly and lightly, yet with the same tragic absoluteness which will be soon evident in Madame de...

Le Modèle presents in quick flashes, as precise as scientific observations, the stages of love: falling in love, the crystallisation, the disappointment, the rupture, the melodrama, and finally the welding together in the great play of disappointment, repentance, jealousy and possessiveness represented by marriage as counterweight to love. There is fierceness in this account, a wild force, even brutality. Maupassant, a friend of the artist (Daniel Gélín), recommends that the artist should leave the woman who has become

cumbersome. "Was it love? Was it pride? She pursued him everywhere", says the author-commentator-observer who advises that it does not pay to take life so seriously. But his meddling leads to catastrophe. The artist withdraws, refusing to believe in the absolute commitment of the woman's love/possessiveness. She proves herself. In the sequence in which the dizzyingly subjective camera follows Simone Simon up the staircase and out of the window to the courtyard we get a signed-and-sealed mandate for marriage. The play of repentance and dependence.

There remains only a deserted beach, the inseparable couple – the artist and his wife... The author is marginalised. He is no longer welcome. He has too much guilt on his shoulders. His capacity to understand life and act in its best interests are in irreconcilable conflict.

Peter von Bagh, *Le bonheur n'est pas gai* (2014), edited and translated by Antti Alanen

MAIGRET TEND UN PIÈGE

Francia-Italia, 1957

Regia: Jean Delannoy

T. it.: *Il commissario Maigret*. T. int.: *Maigret Sets a Trap*. Sog.: dall'omonimo romanzo (1955) di Georges Simenon. Scen.: Jean Delannoy, Michel Audiard, Rodolphe-Maurice Arlaud. F.: Louis Page. M.: Henri Taverna. Scgf.: René Renoux. Mus.: Paul Misraki. Int.: Jean Gabin (commissario Jules Maigret), Annie Girardot (Yvonne Maurin), Jean Desailly (Marcel Maurin), Olivier Hussenot (ispettore Lagrume), Lucienne Bogaert (Adèle Maurin), Jeanne Boitel (Louise Maigret), Paulette Dubost (Mauricette Barberot), Alfred Adam (Émile Barberot), Gérard Séty (Georges 'Jojo' Vacher), Lino Ventura (ispettore Torrence). Prod.: Jean-Paul Guibert per Intermondia Films, Jolly Film ■ 35mm. D.: 119'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: TFI International per concessione di Viggo e Unidis Jolly Films

A Parigi, nel quartiere del Marais, qual-

cuno si è messo a uccidere donne sole al calar della notte. Il commissario Maigret pensa che l'assassino stia cercando di provocarlo. Decide quindi di tendere una trappola al suo sanguinario avversario, ma gli darà del filo da torcere.

Jean Gabin è il settimo commissario Maigret della storia dopo Abel Tarride in *Le Chien jaune* diretto dal figlio di Tarride, Jean; Pierre Renoir in *La Nuit du carrefour* diretto dal fratello minore Jean Renoir; Harry Baur in *Il delitto della villa* di Julien Duvivier; Albert Préjean in tre film girati sotto l'occupazione; *Picpus* e *Les Caves du Majestic* di Richard Pottier; *Cécile est morte* di Maurice Tournier... Prima di lui c'erano stati anche Charles Laughton in *L'uomo della Torre Eiffel* di Burgess Meredith e infine Michel Simon nell'episodio *Les Témoignages d'un enfant de cœur* in *Brelan d'as* di Henri Verneuil.

Tra tutti i Maigret del grande schermo Gabin fu però il più popolare. Più familiare di Harry Baur o Pierre Renoir, più uomo comune di Michel Simon, più autorevole di Albert Préjean...

Girò del resto altri due Maigret, uno nel 1959 nuovamente con Delannoy, *Maigret e il caso Saint-Fiacre* (buono quasi quanto *Maigret tend un piège*) e l'ultimo nel 1963 con Gilles Grangier, *Maigret e i gangsters*.

La sceneggiatura di *Maigret tend un piège* è scritta a più mani da Delannoy, Michel Audiard, dialoghista molto celebre e molto apprezzato da Gabin, e Rodolphe-Maurice Arlaud, critico e giornalista ginevrino che collaborò più volte con Delannoy e Granier-Deferre. Annie Girardot è eccellente in uno dei suoi primi grandi ruoli; due anni dopo lavorerà con Luchino Visconti in *Rocco e i suoi fratelli*, in seguito con Mario Monicelli in *I compagni*, poi con Marco Ferreri in *La donna scimmia*, ecc. Nel ruolo di un ispettore incrociamo anche Lino Ventura, amico di Gabin dai tempi di *Grisbi*.

Edouard Waintrop

In the Marais quarter of Paris, single women are being murdered at dusk. Divining that the murderer is playing games with him, Inspector Maigret sets

a trap, but the bloodthirsty assassin gives him a run for his money.

Jean Gabin was the seventh actor to be cast as Inspector Maigret, after Abel Tarride in Le Chien jaune (The Yellow Dog), directed by his son Jean Tarride; Pierre Renoir in Night at the Crossroads directed by his younger brother, Jean Renoir; Harry Baur in Julien Duvivier's La Tête d'un homme (A Man's Neck); and Albert Préjean in three films produced under German Occupation: Picpus and Les Caves du Majestic (Majestic Hotel Cellars) directed by Richard Pottier and Cécile est morte (Cécile Is Dead), directed by Maurice Tournier. Afterwards came Charles Laughton in The Man on the Eiffel Tower, directed by Burgess Meredith and finally Michel Simon in Les Témoignages d'un enfant de cœur, an episode in Henri Verneuil's Brelan d'as. Of all these, Gabin's proved the most popular on the big screen. His manner was more familiar than that of Baur or Renoir. He was more streetwise than Simon and more authoritative than Préjean. Indeed, he went to perform the part on two further occasions, in 1959, again with Delannoy directing (Maigret et l'affaire Saint-Fiacre, which is almost as good as Maigret tend un piège); and finally in 1963, in Maigret Sees Red, directed by Gilles Grangier).

The screenplay is co-written by Jean Delannoy, Michel Audiard – a popular dialogue writer whom Gabin used to admire – and the Geneva-born film critic Rodolphe-Maurice Arlaud, who had already collaborated with Delannoy and Granier-Deferre. Annie Girardot gives a remarkable performance in what is one of her first major roles, two years before Visconti's Rocco and his Brothers. And of course she would go to make The Organizer with Mario Monicelli and The Ape Woman with Marco Ferreri. The cast also includes Lino Ventura as an inspector. The two men had become friends since shooting Touchez pas au Grisbi together.

Edouard Waintrop



Maigret tend un piège

EN CAS DE MALHEUR

Francia-Italia, 1957

Regia: Claude Autant-Lara

T. it.: *La ragazza del peccato*. T. int.: *In Case of Adversity*. Sog.: dal romanzo omonimo (1956) di Georges Simenon. Scen.: Jean Aurenche, Pierre Bost. F.: Jacques Natteau. M.: Madeleine Gug. Scgf.: Max Douy. Mus.: René Cloërec. Int.: Jean Gabin (avvocato André Gobillot), Brigitte Bardot (Yvette Maudet), Edwige Feuillère (Viviane Gobillot), Nicole Berger (Janine), Franco Interlenghi (Mazetti), Madeleine Barbulée (Bordenave), Julien Bertheau (il commissario), Jacques Clancy (Duret), Annick Allières (Noémie), Gabrielle Fontan (signora Langlois). Prod.:

Raoul Lévy, Ray Ventura per UCIL - Union Cinématographique Lyonnaise, Iéna Productions, CEI-Incom ■ 35mm. D.: 121'. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée per concessione di René Château

La bella Yvette Maudet, ventiduenne prostituta occasionale, deruba e tramortisce la moglie di un gioielliere parigino. Affermato avvocato di mezz'età, André Gobillot accetta di difenderla. Se ne innamora. Fa di tutto e di più per farla scagionare. In questo film il regista Claude Autant-Lara e Jean Aurenche e Pierre Bost, suoi sceneggiatori e dialoghisti

prediletti, proseguono l'opera di denuncia delle ipocrisie borghesi iniziata negli anni Quaranta.

Film più, film meno, questo è il ventesimo di Brigitte Bardot, che è diventata una star due anni prima con *Piace a troppi*. Qui però il contesto è diverso. Lo dice la stessa Brigitte Bardot: "Ero terrorizzata all'idea di girare con Edwige Feuillère e Jean Gabin... Era la prima volta in vita mia che avevo un ruolo importante in un film serio". I rapporti tra Gabin e Bardot furono però buoni. Nel 1996 l'attrice scriverà in *Initiales B.B.*, la sua autobiografia: "Grazie, Gabin! Sotto quei modi ruvidi lei aveva una sensibilità immensa, e grazie a lei mi sono sentita molto a mio agio in *En*



En cas de malheur

cas de malheur". Sullo schermo seppe effettivamente convincere. Nella vita, durante le riprese, andò altrimenti: tentò il suicidio per amore.

Gabin, che all'epoca conduceva una vita perbene nelle campagne della Normandia, fu invece scandalizzato dal film e dal suo personaggio. Gobillot, cinquantenne sofisticato alle prese con la crisi di mezz'età, era molto lontano dall'immagine che voleva dare di sé al pubblico e ai suoi tre figli.

Edouard Waintrop

Beautiful Yvette Maudet, on-and-off streetwalker aged 22, robs and knocks out the wife of a Paris watchmaker. An established, 50-year old lawyer named André Gobillot agrees to act as her defence attorney. He falls in love with her spares no effort to clear her name.

Director Claude Autant-Lara, together with usual co-writers Jean Aurenche and Pierre Bost again prove intent on denouncing the hypocrisy of the ruling classes as they had done since the 40s.

This picture is also Brigitte Bardot's 20th movie part, even if she turned into a star only two years before with And God Created Woman. But something else was at stake now. As Bardot admitted herself, "I was terrified at the prospect of shooting with Edwige Feuillère and Jean Gabin, it was the first time in my life that I had been offered a big part in a legitimate movie". As it turned out, Gabin and Bardot got on well. In her 1996 memoirs, Initiales B.B., Bardot wrote: "Thanks, Gabin! You look like a rough diamond but you were immensely sensitive. Thanks to you, I excelled in En cas de malheur". Unlike her performance, things in real life didn't go that well for her. A broken heart led her to a suicide attempt.

And Gabin, who was settling into a conventional life as a farmer in Normandy, was put out by the story and by his character, an established man upset by a mid-life crisis: this was a very long way from the image he was cultivating for the benefit of his fans and his children.

Edouard Waintrop



Le Chat

LE CHAT

Francia-Italia, 1970

Regia: Pierre Granier-Deferre

T. it.: *Le Chat - L'implacabile uomo di Saint-Germain*. T. int.: *The Cat*. Sog.: dal romanzo omonimo (1967) di Georges Simenon. Scen.: Pierre Granier-Deferre, Pascal Jardin. F.: Walter Wottitz. M.: Jean Ravel. Scgf.: Jacques Saulnier. Mus.: Philippe Sarde. Int.: Jean Gabin (Julien Bouin), Simone Signoret (Clémence Bouin), Annie Cordy (Nelly), Jacques Rispal (il dottore), Florence Haguénauer (Germaine), Nicole Desailly (l'infermiera), Harry-Max (il pensionato), André Rouyer (il delegato sindacale). Prod.: Raymond Danon per Lira Films, Cinétel, Gafer Films, Compagnie Africaine Cinématographique et Commerciale, Ascot-Cineraid ■ 35mm. D.: 86'. Col. Versione francese / French version ■ Da: Tamasa Distribution

Clémence e Julien convivono da venticinque anni in un villino di periferia. Ma è da un bel pezzo che non si

amano più e che anzi hanno smesso di parlarsi. La tenerezza di Julien, tipografo in pensione, sembra riversarsi tutta sul suo gatto, del quale Clémence, ex trapezista rimasta invalida, è violentemente gelosa. Intorno a loro un mondo, quello delle piccole case di periferia, che sta scomparendo per far spazio a casermoni privi d'umanità.

Il film, tratto da un romanzo di Georges Simenon adattato da Pascal Jardin e diretto da Pierre Granier-Deferre, fu accolto molto bene dal pubblico nel 1971. In effetti la coppia terribile formata da Simone Signoret e Jean Gabin funziona splendidamente. E la disperazione dei due è resa molto bene dai dialoghi e ancor più dai silenzi e dalla maniera discreta e insistente con cui la camera segue i due personaggi rivelandone le piccole abitudini e la meschinità.

È vero che, come osserverà Granier-Deferre, regista sottile e capace, basta che quei due appaiano sullo schermo e lancino uno sguardo per-

ché l'inquadratura prenda vita. Il loro coinvolgimento fu totale. D'un tratto quella storia asciutta e scabra divenne umanissima.

Per questi ruoli i due grandi attori vinsero un Orso d'argento al festival di Berlino. Gabin aveva trovato difficile girare questo suo ottantanovesimo film, ma scoprendolo imparò ad amarlo, così come amò lavorare con 'la môme' Signoret. Del resto, dopo *En cas de malheur* non aveva più voluto girare storie d'amore. Ma fu solo vedendo *Le Chat* sullo schermo che comprese, fino in fondo, il vero senso del film.

Edouard Waintrop

Clémence and Julien have been sharing a modest, suburban house for 25 years. But they are estranged and don't speak. Julien is a retired typesetter and the only creature he cares for is his cat. Clémence is former circus acrobat crippled by a fall. She is insanely jealous of the cat. Outside, giant and brutal housing complexes are devouring the world of detached homes which has been theirs.

The story is based on novel by Georges Simenon, which Granier-Deferre himself adapted with co-writer Pascal Jardin. It was a huge hit in 1971. Simone Signoret and Jean Gabin made a superb and savage couple. The dialogue, with its long silences, skilfully conveys their despair, as does the way in which the camera moves in to detail their mean little habits.

*The truth is, as Granier-Deferre, a subtle craftsman, was to say, that those two actors only had to appear on screen and look up for the film to come to life. Their total commitment injects a dose of humanity into this tight and brutal tale. So both these great stars won Silver Bears at the Berlinale for their performances. And though Gabin had not enjoyed being on set he loved the film when he saw it, as he loved performing with 'la môme' Signoret. He had sworn never to shoot another love story after *En cas de malheur*, but he only discovered the final twist in *Le Chat* when he saw the finished film. Till the bitter end.*

Edouard Waintrop

UN FRANÇAIS NOMMÉ GABIN

Francia, 2017 Regia: Yves Jeuland

■ Sog., Scen.: François Aymé, Yves Jeuland. M.: Sylvie Bourget. Documentazione: Aude Vassallo. Mus.: Eric Slabiak. Prod.: Michel Rotman, Marie-Hélène Ranc per Kuiv Productions ■ DCP. D.: 104' Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: KUIV Production

Quarant'anni dopo la morte di Gabin il suo romanzo continua, e il legame con i francesi è sempre presente. La filmografia di Jean Gabin si nutre profondamente della storia del suo paese. Il percorso dell'uomo, come quello dell'attore, è permeato dalla geografia della Francia. Tanti suoi film risuonano ancor oggi nella nostra narrazione nazionale e potrebbero trovar posto nei manuali scolastici. È quindi la storia di tutti i francesi quella che abbiamo voluto raccontare immergendoci nella vita di questo francese. Un Jean Gabin emblematico, figura storica e allegorica del Ventesimo secolo. Un attore del suo tempo, un eroe normale e insieme straordinario, un vero mito del cinema francese. La presenza, la battuta sempre pronta, la naturale autorevolezza, la recitazione diretta, schietta e spontanea, i valori di amicizia, lealtà e coraggio che ha saputo incarnare, tutto questo ha suscitato l'attaccamento e l'affetto degli spettatori.

Un Français nommé Gabin, primo film interamente d'archivio dedicato a Jean Gabin, attinge a documenti storici, familiari e cinematografici: fotografie, riviste, manifesti, canzoni, cinegiornali, cui si aggiungono quasi duecento estratti da oltre la metà dei novantacinque film di Gabin. E poi, naturalmente, la sua voce, le sue parole, le sue espressioni, i suoi sorrisi, la sua foga... È con avido entusiasmo che abbiamo montato molte sequenze: Gabin cantante, Gabin ballerino, Gabin seduttore, Gabin attaccabrighe... I baci più mitici della sua fil-

mografia come i tanti schiaffi che ha assestato ai suoi partner... Un Gabin per tutti i gusti, spesso filmato in un bellissimo bianco e nero. Gli estratti dai film e i materiali d'archivio ci hanno permesso di nutrire il nostro romanzo, di dargli sostanza, di immergere lo spettatore nel clima di ciascuna epoca. Bisognava che il pubblico vedesse o rivedesse con piacere ed emozione le scene mitiche di Jean Gabin, che riscoprisse le sue opere più rare e il loro fascino immutato. Bisognava fargli vivere la sua storia. Percorrendo la carriera e la vita dell'attore, noi attraversiamo la storia del cinema e della Francia: storia politica, sociale e urbana ma anche straordinaria storia intima.

François Aymé e Yves Jeuland

Forty years after Gabin's death, his tale continues to unfold and French audiences still feel a strong connection with him. His filmography grows from the history of his country. His journey as a man and as an actor followed with the geography of his land. His films belong to the national story and they may yet find their way into our textbooks. So this dive into Gabin's life is also intended as a history of ordinary French people. Our Gabin is an emblematic, historic and allegorical 20th century figure: an actor who embodied the spirit of his era, a normal yet extraordinary hero who became a legend of French cinema. His commanding presence, his sense of repartee, his natural and fresh acting style and the way in which he was able to embody values of friendship, faithfulness and courage made audiences warm to him.

Un Français nommé Gabin is the first entirely archival audiovisual portrait of Jean Gabin. It uses historical, family and film archive material, as well as photographs, magazines, posters, songs and newsreel footage, and nearly 200 extracts drawn from almost half of the films Gabin made. The archive footage depicts his own lively speech patterns, his voice, his choice of words, his fa-



Un Français nommé Gabin

avourite phrases, his smile, his eruptions. Many of the sequences were fun to choose: Gabin singing, Gabin dancing, Gabin flirting, Gabin fighting; the famous kisses, the many slaps his partners received; a Gabin of many colours, seen often in finest black and white. We have used all this material to fuel

our story, make it come to life and help plunge audiences into the ambience of each successive era. We wanted people to see Jean Gabin's most famous scenes – for the first time or not – with pleasure and with emotion, and also to be able to discover rarer films that remain an utter delight. We wanted people to

relive Gabin's story. By following his career and his private life we go through the history of both cinema and France itself; the political, social and urban history of course, but also his exceptionally intimate story too.

François Aymé and Yves Jeuland

L'idea stessa della Francia: Peter von Bagh su Jean Gabin

Jean Gabin è stato il più grande divo francese degli anni Trenta e in una prospettiva più ampia "l'attore del secolo", come risultò da un sondaggio effettuato da "Le Parisien" negli anni Novanta, e "un'espressione sovrana della Francia in tutto lo splendore delle sue contraddizioni" (Pascal Jardin). È stato detto che Gabin sa fare una cosa sola, "esistere sullo schermo così com'è nella vita reale". Secondo Jacques Prévert era "la naturalezza incarnata". Jean Piverd aggiunse che "più che un attore era una forza della natura".

I film d'esordio di Gabin, nei primi anni Trenta, sono un proseguimento della sua carriera nella rivista e nell'operetta. È con i film di Julien Duvivier che inizia l'evoluzione che lo porterà a diventare "l'eroe tragico del cinema contemporaneo". A partire dalla metà degli anni Trenta Gabin diventa il grande attore del populismo tragico e la figura dominante dei migliori film della sua epoca. Il periodo più glorioso è quello compreso tra il 1935 e il 1940. Gabin rifiuta decine di ruoli; vuole lavorare solo con gli amici fidati, e il talento degli sceneggiatori e dei registi a lui vicini contribuiscono a cristallizzarne il mito.

Gli anni Trenta in Francia sono un'epoca di grande divismo, a livelli pressoché insuperati. Tuttavia la stella di Gabin splende più luminosa e leggendaria di tutte le altre. Oltre a essere un grande attore (il più grande, secondo Renoir), Gabin è anche un *auteur*: sostiene i buoni progetti, spende successo, prestigio e fama per far sì che i film di Renoir, Carné e Grémillon vengano prodotti. Ricordiamo che *La Grande illusion*, rifiutato dai principali produttori, viene realizzato solo grazie alla paziente mediazione di Gabin presso la propria rete di conoscenze.

L'attore/divo/mito incarna con schiettezza lo spirito della sua epoca agendo come una sorta di conduttore elettrico per le questioni fondamentali e i segni del suo tempo. Talento versatile, brilla come mattatore (*La Bête humaine*, *Le Jour se lève*), nelle scene d'amore (con Michèle Morgan in *Le Quai des brumes*), in coppia (la fuga con Dalio in *La Grande illusion*) e in ritratti d'insieme (*La Belle équipe*). Non è diverso dagli altri, emerge da un terreno comune.

All'inizio della guerra Gabin emigra a Hollywood dove riesce perfino a girare dei film, oggi per lo più caduti nell'oblio. Il clima hollywoodiano non è in sintonia con la sua essenza, il suo bisogno di indipendenza, le sue convinzioni.

La carriera di Gabin può essere vista come una riflessione magistrale su due strati sociali distinti e contrastanti, ciascuno dei quali rappresenta una diversa sfida.

Dapprima impersona il proletario o l'emarginato che non riesce a trovar pace in un mondo governato e manipolato dalla borghesia, dalla chiesa e dall'esercito. Come divo ma anche nella sua interiorità riflette una profonda crisi: ciò che accade alla classe operaia, e anche alla borghesia, negli anni che conducono all'umiliazione del 1940. Nel rispecchiare

The very idea of France: Peter von Bagh on Jean Gabin

Jean Gabin was not just the greatest French star of the 1930s, he was voted "the actor of the century", in a poll conducted by "Le Parisien" in the 1990s, and described as "a sovereign expression of France in the full glory of its contradictions" (Pascal Jardin). It has sometimes been said that Gabin can do only one thing, "exist on the screen quite like he is in real life". According to Jacques Prévert he was "the incarnation of unaffectedness"; Jean Piverd added that he "was not really an actor but a force of nature".

The first films Gabin made in the 1930s were a continuation of his operetta career, but with the director Julien Duvivier he began to develop into "the tragic hero of contemporary cinema". Since the middle of the 1930s, Gabin became the great actor of tragic populism – the dominant figure in the best movies of the era. His most glorious period was during 1935-1940. Gabin turned down dozens of roles; he only wanted to film with his trusted friends, and the talent of the screenwriters and directors close to him helped his star image achieve mythical status.

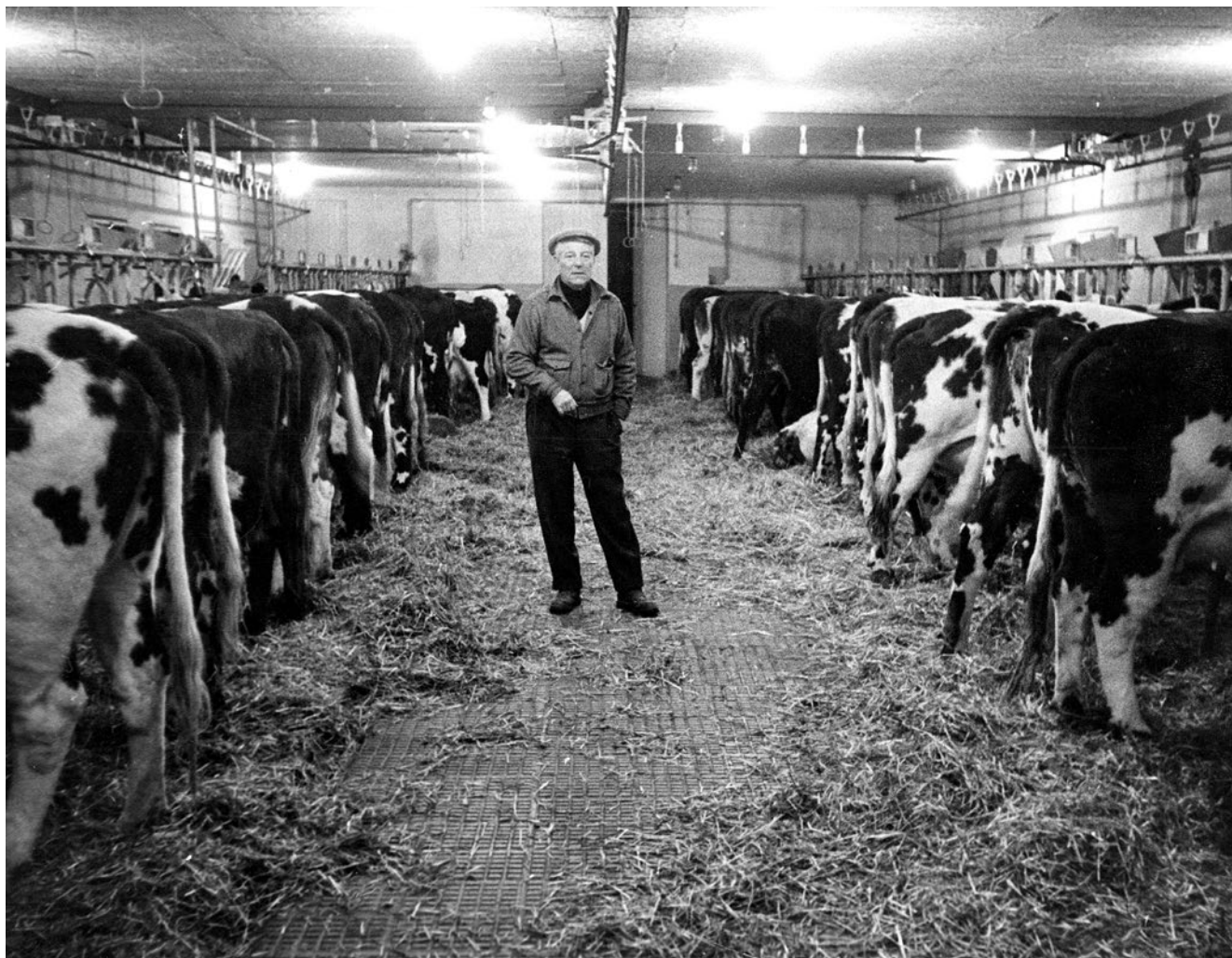
*1930s French cinema boasted great stars on a level that has hardly been surpassed. Nevertheless Gabin rose higher than all the others, both as a legend and as a star, and besides he was also a great actor (the greatest, according to Renoir). Gabin was also an 'auteur' in the sense that he supported good projects – he staked his prestige, reputation and box-office status to enable films by Renoir, Carné and Grémillon to be produced in the first place. We may remember that all the biggest producers rejected *La Grande illusion*, which was made only thanks to Gabin's patient networking.*

*The populist mood and honesty of the era merged in a unique fashion with the essence of the star/actor/myth who was wired like an electrical conductor to the themes and signs of the times. Gabin was equally grand as a soloist (*La Bête humaine*, *Le Jour se lève*), in love scenes (with Michèle Morgan in *Le Quai des brumes*), with a buddy (the escape with Dalio in *La Grande illusion*), and in ensemble portraits (*La Belle équipe*). He was no different from the rest of us, but sprung from the common soil.*

At the start of the war, Gabin emigrated to Hollywood and made movies there, which are hardly ever played these days. The Hollywood atmosphere was incompatible with Gabin's essence, his need for independence, his convictions.

Gabin's career can be seen as a masterful reflection on two completely contradictory social strata, each with a separate challenge.

First Gabin embodied a worker or a marginalised citizen who cannot find peace in the world governed and manipulated by the bourgeoisie, the church and the army. He reflected the age of demoralisation both in his star persona and in his innermost self – what happened to the working class, and also to the bourgeoisie during the period that led to the humiliation of the year 1940. He was an actor-seismometer beyond com-



Jean Gabin nella sua fattoria (coll. Cinémathèque française)

la sostanza di questa crisi è uno straordinario sismometro che registra il disorientamento di un'intera classe sociale. I ritratti di emarginati degli anni Trenta – siano essi proletari, delinquenti, vittime d'alcolismo ereditario, perdenti, suicidi o disertori – svaniscono dopo la guerra come se non fossero mai esistiti e vengono sostituiti da personaggi borghesi: il banchiere (*Les Grandes familles*), l'industriale (*La Vérité sur Bébé Donge*), l'armatore (*La Marie du port*), il ricco agricoltore, il medico, il chirurgo, l'avvocato, il criminale d'alto bordo che ha una famiglia da mantenere e gestisce le proprie attività come un capitano d'industria.

L'«imborghesimento» di Gabin procede di pari passo con quello del suo pubblico. Il ribelle degli anni Trenta è adesso un «patriarca» di destra, a capo di grandi famiglie urbane o rurali, un uomo della grande borghesia. Che interpreti un criminale o un poliziotto, il denominatore comune è il po-

pare, reflecting the inner substance of the crisis and recording the confused condition of an entire class. These portraits of proletarian professions, the lonely petty criminals, the victims of hereditary alcoholism, the suicidal losers and deserters of the 1930s vanished after the war as if they had never existed. They were replaced by the upper echelon of the social order: the banker (Les Grandes familles), the industrialist (La Vérité sur Bébé Donge), the ship-owner (La Marie du port), the wealthy farmer, the doctor, the surgeon, the lawyer, and the high-end criminal who has a family to support and who conducts his business like an industrial magnate.

The 'embourgeoisement' of the latterday Gabin proceeded at an even pace with his audience. The former rebel of the 1930s was now a patriarch of the right, the head of big families in the city or in the countryside, among the grande bourgeoisie. Although he played both criminals and policemen, the



tere con cui domina le situazioni e l'ordine sociale. Se gli altri attori recitano le loro parti, Gabin le incarna intuitivamente, diremmo quasi senza filtri. Con lui i registi sono costretti a lavorare "contro l'immagine, non la narrazione". Anche negli anni Cinquanta sono apparsi film straordinari con Gabin. Partiamo da due notevoli ruoli in costume: l'agricoltore normanno in *Le Plaisir* e l'impresario teatrale in *French Cancan*. Il ritratto del maturo uomo di campagna che assiste all'inebriante arrivo sui suoi terreni di un gruppo di seducenti prostitute della Maison Tellier, invitate a una prima comunione, è pieno di vitalità e di buon senso: l'episodio centrale del film tratto da Maupassant si svolge in uno stato di perfetta felicità e diventa una celebrazione dell'assenza di pregiudizi, pronta ad accogliere l'umanità in tutte le sue sfumature.

Il presente, tuttavia, prevale. Il film di gangster *Touchez pas au grisbi*, definito da Jacques Lourcelles "decisamente il più hawksiano tra tutti i film francesi", è estremamente preciso ed elegante nella sua cadenza meditativa e rilassata.

Degno di nota è anche *La Traversée de Paris* (1956) di Claude Autant-Lara, ritratto di Parigi nel 1940-1944, per Gabin gli anni dell'emigrazione. Per alcuni autori come Raymond Borde questo ruolo è "l'ultima grande creazione" dell'attore. Georges Simenon è una figura cruciale per la sua carriera: negli anni Cinquanta Gabin interpreta quattro film tratti

common factor was the power at his fingertips, with which he dominated situations and society at large. When other actors played parts in a plot, Gabin embodied things quasi-directly and intuitively. With Gabin, directors were compelled to work "against the image, not the narrative".

*Even in the 1950s, some remarkable movies materialized. Two glorious roles for Gabin came from period pieces: the Norman peasant in *Le Plaisir* and the theatre producer in *French Cancan*. The ageing landowner whose fields are enervated by a swarm of charming sex workers on vacation from Maison Tellier to visit a relative's First Communion is full of vitality and practical wisdom of life – the middle episode of the Maupassant movie takes place in a perfect state of happiness and grows into a hymn to open-mindedness, ready to accept humanity in all its shades.*

*Contemporary settings also prevailed. The crime film *Touchez pas au grisbi* "undoubtedly the most Hawksian of all French films" (Jacques Lourcelles) is extremely precise, elegant in its contours and easy-going in a meditative way.*

*Notable also is Claude Autant-Lara's *La Traversée de Paris* (1956), an account of Paris as it was during Gabin's emigré years in 1940–1944. For certain writers such as Raymond Borde this role was "Gabin's last true creation".*

*A key person is the writer Georges Simenon. In the 1950s Gabin acted four times in films based on his novels. *The Maigret**

dalle sue opere, e altri ne seguiranno nei decenni successivi. Tra quei quattro film ci sono due Maigret, grazie ai quali Gabin si guadagna l'indiscussa fama di interprete più noto del celebre poliziotto.

Intorno al 1955 tutto quello che Gabin fa sembra ormai improntato a una sorta di routine. Secondo Autant-Lara, Gabin non è già più un attore ma "una personalità", "sempre uguale a se stesso". Non si sarebbe potuta dire la stessa cosa del Gabin degli anni Trenta.

Subito dopo *I 400 colpi* il giovane François Truffaut dice, a proposito del rischio di restare intrappolati nei cliché, che non riesce a immaginare di lavorare con cinque attori da lui giudicati in tal senso "troppo pericolosi": Fernandel, Michèle Morgan, Jean Gabin, Gérard Philipe e Pierre Fresnay. Ma, come sarà chiaro con il senno di poi, i film di Gabin sono ancora una volta un'antologia di tematiche e di generi in voga. I freddi numeri ci dicono che questi film battono quelli della *nouvelle vague*, spesso poco redditizi. Per citare Pierre Billard, Gabin sembra essere dotato di una specie di radar che gli permette di captare gli stili, i generi e le tematiche dominanti.

Sullo sfondo delle questioni sociali, degli affari e della malavita si profila l'importanza del privato: un fenomeno tipico degli anni Cinquanta è il dramma psicologico caratterizzato da uno sviluppo, logico e particolareggiato delle emozioni nello spirito del romanzo tradizionale. È l'occasione che permette, in particolare alle attrici, di primeggiare in grandi ruoli: le mogli furiose incarnate da Danielle Darrieux, Michèle Morgan, Madeleine Robinson ed Edwige Feuillère fanno da perfetto contrappeso a Gabin, che si erge solido come una quercia sul pantano del rilassamento morale e dei drammi coniugali.

Nota eccezione alla routine dell'ultimo periodo è *Le Chat* (1971), altro film tratto da Simenon, questa volta con Simone Signoret a fare da coprotagonista. La solitudine e l'orrore dell'emarginazione che segnano il rapporto tra una moglie e un marito che si odiano a morte sono più raggelanti dei film degli anni Trenta sulle tendenze autodistruttive di personaggi venticinquenni. Ma perfino *Le Chat* nasconde le sue lusinghe: forse è segretamente una storia d'amore?

Alla morte di Gabin, nel 1973, l'istantanea rivelazione è che abbia incarnato – in questo paragonabile forse solo a una figura come De Gaulle – "l'idea della Francia". Per citare Theodore Zeldin: "Gli attori famosi riflettono l'opinione pubblica al pari dei politici famosi e forse ancor di più, dato che gli spettatori sono disposti a pagare per vederli affrontare dilemmi che sono reali anche per loro [...]. I pettegolezzi sui divi del cinema non sono né frivoli né irrilevanti per la visione che un popolo ha di sé".

Peter von Bagh, *Tähtien kirja* [The Book of the Stars], Otava, Helsinki 2006, tradotto da Antti Alanen

films and two others were followed by more in later decades. This prestige helped Gabin establish his status as the best-known Maigret impersonator.

Around the year 1955 a kind of a routine spreads into everything that Gabin does. According to Autant-Lara, Gabin was not any longer an actor but "a personality", "always the same". This could not have been said in the 1930s.

The young François Truffaut quipped soon after The 400 Blows – his argument was about getting stuck in clichés – that there were five actors that he could not consider working with. They were "too dangerous" in their habits: Fernandel, Michèle Morgan, Jean Gabin, Gérard Philipe, and Pierre Fresnay.

However – as time would tell – Gabin's films would yet again act as an anthology of themes and genres in fashion. Ironically enough, it is a matter of record that he beat the 'nouvelle vague', hardly any of whose movies were financially successful. Pierre Billard said that Gabin had a special "power radar" with which he sensed dominant styles, genres and themes.

Against the background of social themes, business and crime, there was still room for private matters. A special phenomenon of the 1950s was the psychological drama, characterised by a meticulous, accurate and logical development of emotions in the spirit of the traditional novel. This was emphatically a domain of the actors' cinema, especially for women. Furious wives incarnated by Danielle Darrieux, Michèle Morgan, Madeleine Robinson, and Edwige Feuillère were a counterweight equal to Gabin, who stood as tall as an oak amidst the morass of slackening manners and marital dramas.

A well-known exception to the routine of the late period is Le Chat (1971), another Simenon adaptation, this time with Simone Signoret as the co-star. The solitude and the horror of estrangement between wife and husband who hate each other to a monstrous degree create an impression even more chilling than the 1930s movies about the self-destructive undertakings of 25-year-olds. But even Le Chat has its hooks: maybe it is secretly a love story?

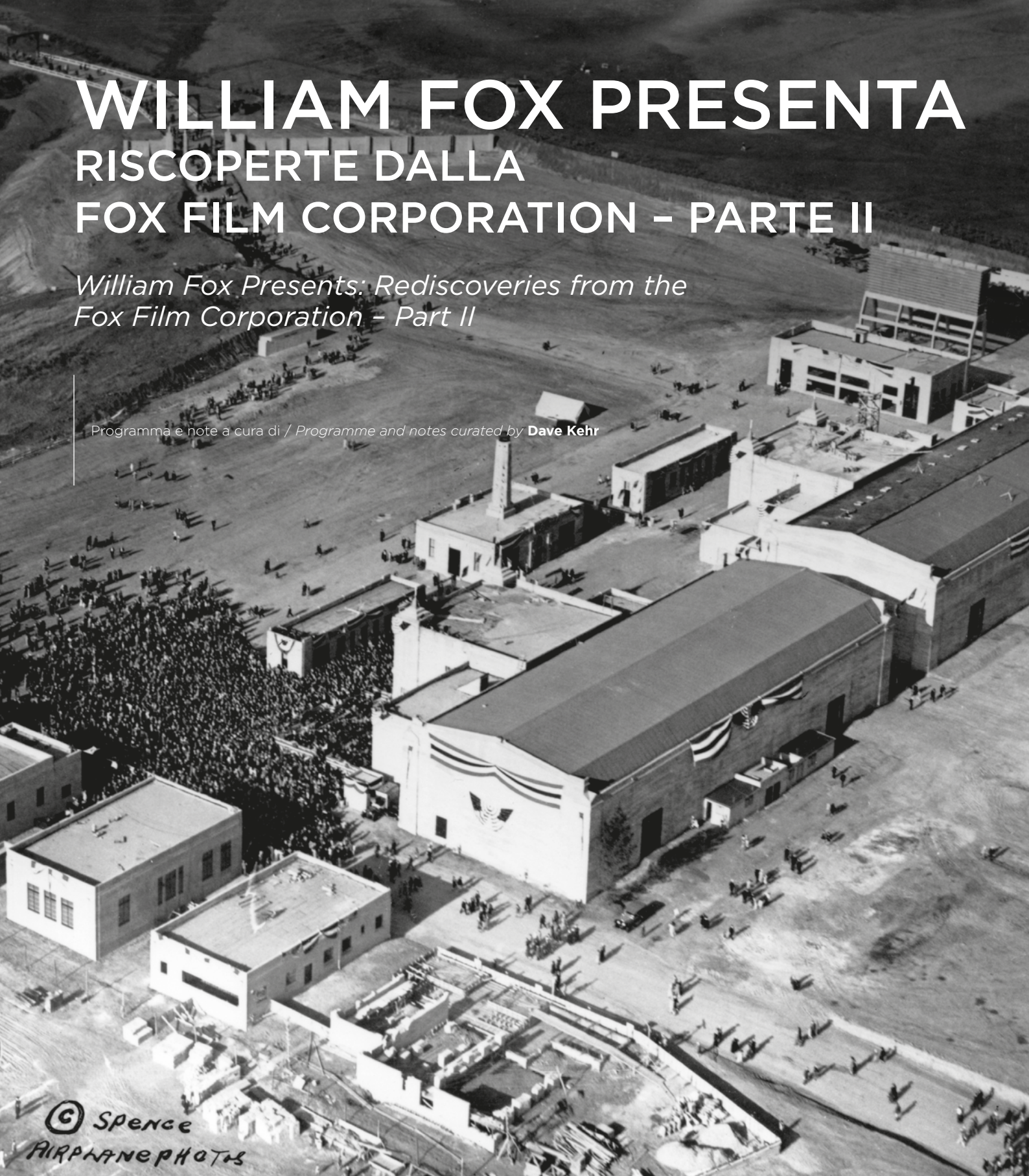
When Gabin died in 1973, the instant response was that he embodied "the idea of France" – the only comparable figure would have been someone like De Gaulle. To quote Theodore Zeldin: "Popular actors are as important as popular politicians in expressing public opinion, perhaps more important, because the public is willing to pay to see them suffering the dilemmas that confront everyone [...]. Gossip about film stars is neither frivolous nor irrelevant to a people's view of themselves".

Peter von Bagh, Tähtien kirja [The Book of the Stars], Otava, Helsinki 2006, translated by Antti Alanen

WILLIAM FOX PRESENTA RISCOPERTE DALLA FOX FILM CORPORATION - PARTE II

*William Fox Presents: Rediscoveries from the
Fox Film Corporation - Part II*

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Dave Kehr**



© Spence
AIRPHOTOGRAPHY

Una delle più grandi catastrofi della storia del cinema avvenne il 9 luglio del 1937, quando a Little Ferry nel New Jersey scoppiò un incendio in un magazzino di pellicole di proprietà dei DeLuxe Laboratories. Alimentato dai gas emessi dalla decomposizione del nitrato, il fuoco fece esplodere le finestre e riversò sulla strada una cortina di fiamme causando gravi ustioni ad Anna Greeves e ai suoi due giovani figli che si trovavano a passare di lì (uno dei ragazzi morì dieci giorni dopo per le ferite riportate). Andarono inoltre perduti 40.000 rulli di negativi, controtipi e positivi appartenenti alla Fox Film Corporation: si trattava dell'intera produzione degli studios dal 1915, anno in cui furono fondati dall'imprenditore autodidatta William Fox, al 1935, quando la compagnia in difficoltà finanziarie fu assorbita dalla 20th Century Pictures di Darryl Zanuck e cessò di esistere. Per decenni praticamente tutti i 1173 film prodotti dalla Fox Film furono considerati perduti, con rarissime eccezioni. Ma all'inizio degli anni Settanta, durante un'ispezione dei vigili del fuoco nella sede della 20th Century Fox a Century City, Los Angeles, fu scoperto un gran numero di pellicole in nitrato. Con la collaborazione del produttore Alex Gordon e dello storico William K. Everson, Eileen Bowser del MoMA riuscì a mettere in salvo il materiale nitrato che consisteva prevalentemente in copie di distribuzione e copie di lavoro risalenti al periodo tra la fine del muto e gli inizi del sonoro. Tra le pellicole che si erano credute perdute c'erano grandi film di Frank Borzage, Allan Dwan, John Ford, Howard Hawks, William K. Howard, Henry King, William Cameron Menzies, F.W. Murnau, Alfred Santell e Raoul Walsh, oltre a molti titoli di minor fama. Il MoMA ha intrapreso un lungo lavoro per stampare negativi safety e nuove copie a partire dal materiale nitrato, che è oggi in gran parte conservato presso il Celeste Bartos Film Preservation Center a Hamlin, in Pennsylvania. Un lavoro ancora in corso, poiché i finanziamenti di The Film Foundation, The Louis B. Mayer Foundation, The National Endowment for the Arts e altre organizzazioni hanno reso possibile la realizzazione di progetti di restauro sempre più impegnativi. Più recentemente, il generoso sostegno della 20th Century Fox ha consentito di eseguire nuove scansioni digitali direttamente dagli elementi superstiti originali: alcuni di questi film sono stati presentati nella scorsa edizione del Cinema Ritrovato, altri sette saranno proiettati quest'anno.

Dave Kehr

Tutti i film sono stati restaurati nel 2019 in 4K da 20th Century Fox in collaborazione con MoMA – The Museum of Modern Art presso il laboratorio Cineric and Audio Mechanics a partire da copie nitrato (e, per *Quick Millions*, da un controtipo positivo) conservate presso MoMA.

One of the major catastrophes of film history occurred on July 9, 1937, when a fire broke out in a film storage facility owned by DeLuxe Laboratories in Little Ferry, New Jersey. Fueled by the gases emitted by decomposing nitrate film, the fire blew out windows and launched a sheet of flame into the street, seriously burning Anna Greeves and her two young sons, who happened to be passing by (one of the boys died from his injuries ten days later). Also lost were some 40,000 reels of negatives, fine grains, and prints belonging to the Fox Film Corporation, representing the entirety of the studio's production from 1915, when it was founded by the self-educated entrepreneur William Fox, to 1935, when the financially troubled company was merged with Darryl Zanuck's 20th Century Pictures and went out of existence.

For decades, virtually all of the 1173 features produced by Fox Film were believed to be lost, with only a handful of random exceptions. But in the early 1970s, fire inspectors discovered a large cache of nitrate at the 20th Century Fox studio in Century City, Los Angeles. Working with the producer Alex Gordon and the historian William K. Everson, Eileen Bowser of the Museum of Modern Art managed to rescue the nitrate material, which mainly consisted of release prints and work prints from the late silent and early sound era. Here were major films by Frank Borzage, Allan Dwan, John Ford, Howard Hawks, William K. Howard, Henry King, William Cameron Menzies, F.W. Murnau, Alfred Santell and Raoul Walsh, along with many titles of lesser repute, that were thought to have been lost forever.

MoMA set to work creating new safety negatives and prints from the nitrate material, most of which is now safely housed in MoMA's Celeste Bartos Film Preservation Center in Hamlin, Pennsylvania. That work continues to this day, as the support of The Film Foundation, The Louis B. Mayer Foundation, The National Endowment for the Arts and other agencies has allowed ever more challenging restoration projects to see the light of day. Most recently, generous support from 20th Century Fox has allowed new digital scans to be made directly from surviving original elements, several of which were seen in the 2018 Fox Film program at Il Cinema Ritrovato, and seven more of which will be screened in this year's edition.

Dave Kehr

All the films were restored in 2019 in 4K by 20th Century Fox in collaboration with MoMA – The Museum of Modern Art at Cineric and Audio Mechanics laboratory from a nitrate composite print (and, for Quick Millions, from a composite duplicate safety fine grain master) held at MoMA.

3 BAD MEN

USA, 1926 Regia: John Ford

■ T. it.: *I tre furfanti*. Sog.: dal romanzo *Over the Border* (1917) di Herman Whitaker. Scen.: John Stone. F.: George Schneiderman. Int.: George O'Brien (Dan O'Malley), Olive Borden (Lee Carlton), Lou Tellegen (Layne Hunter), Tom Santschi, ('Bull' Stanley), J. Farrell MacDonald (Mike Costigan), Frank Campeau ('Spade' Allen), Priscilla Bonner (Millie Stanley), Otis Harlan (Zach Little), Phyllis Haver (Lily), Alec B. Francis (reverendo Benson). Prod.: William Fox per Fox Film Corporation ■ DCP 4K. D.: 91'. Bn e imbibito / B&W and tinted. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: 20th Century Fox per concessione di Park Circus

Il primo western epico di John Ford, *Il cavallo d'acciaio* (1925), contribuì all'affermazione della Fox tra le major e di Ford tra i registi di prima grandezza dell'epoca. Nel 1926 egli girò un altro western con un budget ancora più consistente e una maggiore indipendenza creativa: con *3 Bad Men* creò forse il suo muto più compiuto, uno spettacolare affresco storico che non soffoca mai i suoi personaggi di primo piano.

Fissando la tematica che definirà la sua opera per decenni – l'outsider che si sacrifica per il bene del gruppo che l'ha escluso – Ford crea tre fuorilegge adorabilmente eccentrici (interpretati da Tom Santschi, star dei primi western, Frank Campeau, attore feticcio di Al-

lan Dwan, e J. Farrell MacDonald, il primo delle amabili canaglie irlandesi di Ford) che decidono di proteggere una giovane pioniera (Olive Borden) e il suo fidanzato (George O'Brien) dalla violenza che accompagna l'apertura del Territorio del Dakota.

La giusta dose di cattiveria, nei panni del prepotente e corrotto sceriffo locale, è fornita dal pittoresco Lou Tellegen, attore di origini olandesi che nel 1912 aveva esordito a fianco di Sarah Bernhardt nella produzione Film d'Art *La Dame aux camelias*. Andando contro le convenzioni, Ford fa indossare a Tellegen un vistoso cappello bianco da cowboy, probabile allusione ironica alla stravagante tenuta di Tom Mix, il divo-cowboy in auge alla Fox.



3 Bad Men

Una successione di scene d'azione – compreso un *land rush* girato con (almeno così sostennero gli studios) 2400 comparse, 1800 cavalli e 450 carri – conduce al primo struggente finale in diminuendo di Ford, nel quale ritroviamo la giovane coppia insediata in un edenico ranch con il primo figlio, sotto la protezione spirituale dei tre padrini del bimbo.

Paradossalmente *3 Bad Men* rimarrà l'ultimo western di Ford fino al suo ritorno al genere, in maniera molto più consapevole, con *Ombre rosse* nel 1939.

John Ford's first epic western, the 1925 The Iron Horse, helped to establish Fox as a major studio and Ford as Fox's most prominent director. Granted an even larger budget and creative independence for his 1926 return to the genre, 3 Bad Men, Ford created perhaps the most fully achieved of his silent features, a historical pageant that never overwhelms its foreground characters.

Establishing the theme that would define his work for decades to come – the outsider who sacrifices himself for the good of the group that has excluded him – Ford creates three lovably eccentric outlaws (played by the early western star Tom Santschi; Allan Dwan regular Frank Campeau; and the first of Ford's elfin Irishman, J. Farrell MacDonald) who resolve to protect a young homesteader (Olive Borden) and her fiancé (George O'Brien) from the violence surrounding the opening of the Dakota Territory.

Villainy, in the form of the territory's gambling boss, is provided by the colorful Lou Tellegen, a Dutch-born actor who made his film debut opposite his romantic partner Sarah Bernhardt in the 1912 Film d'Art production La Dame aux camelias. Ford costumes Tellegen against convention in dazzling white with a 20-gallon hat, likely a sly reference to the extravagant costumes of Fox's reigning cowboy star, Tom Mix.

A cascading series of action climaxes – including a land rush filmed with (or so the studio claimed) 2,400 extras, 1,800

horses and 450 covered wagons – leads to the first of Ford's haunting diminuendo endings, which finds the young couple settled into an Edenic ranch with their first child, still protected by the spirits of the baby's three godfathers.

Paradoxically, 3 Bad Men would prove to be Ford's last western until he returned to the genre, with far greater self-consciousness, with Stagecoach in 1939.

STREET ANGEL

USA, 1928 Regia: Frank Borzage

■ T. it.: *L'angelo della strada*. Sog.: dalla pièce *Cristilinda* (1926) di Monckton Hoffer. Scen.: Philip Klein, Henry Roberts Symonds. F.: Ernest Palmer, Paul Ivano. M.: Barney Wolf. Int.: Janet Gaynor (Angela), Charles Farrell (Gino), Natalie Kingston (Lisetta), Henry Armetta (Masetto), Guido Trento (il sergente Neri), Alberto Rabagliati (un poliziotto), Gino Conti (un poliziotto). Prod.: William Fox per Fox Film Corporation ■ DCP 4K. D.: 102'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: 20th Century Fox per concessione di Park Circus

Dopo il fenomenale successo di *Settimo cielo*, la Fox riunì nuovamente il regista Frank Borzage e i divi Janet Gaynor e Charles Farrell per questo film che si rivela assolutamente all'altezza del precedente per intensità di sentimento e messa in scena spirituale. Gaynor vinse il primo Oscar alla migliore attrice (che premiava anche le sue interpretazioni in *Settimo cielo* e *Aurora*) per il ruolo di Angela, ragazza di strada napoletana che incontra il pittore vagabondo Farrell e posa per lui in un ritratto che ha per soggetto la Madonna; il destino li separa quando Janet finisce in prigione, ma li ricongiunge quando la giovane esce dal carcere e ritrova il proprio ritratto in una chiesa. Ancora una volta Borzage unisce romanticismo e religiosità con esiti travolgenti. Le ultime immagini, in cui Farrell conduce via Gaynor tra

gli sbuffi di nebbia nella baia di Napoli, costituiscono uno dei momenti più belli e struggenti del cinema muto.

“Un film di meravigliosa bellezza, intitolato *Street Angel*, è stato presentato ieri sera da William Fox al Globe Theatre. Questa incantevole produzione è stata diretta da Frank Borzage [sic], che ha guidato i destini della versione cinematografica di *Settimo cielo*. I ruoli dei protagonisti sono ben interpretati da Janet Gaynor e Charles Farrell. Mai la macchina da presa è stata impiegata così efficacemente ed artisticamente come in questo caso, perché sullo sfondo oscuro di Napoli si stagliano le incantevoli ombre, le antiche arcate suggestive, le sottili ringhiere di ferro su scalini consumati, e in molte scene aleggia una soffice nebbia nella quale i personaggi scompaiono lentamente [...]. Tutte queste scene sono fotografate così magnificamente che anche al di là della storia e della recitazione rappresentano una fonte costante d'ammirazione. È invero un film che forse più di ogni altro rivela i progressi compiuti nella regia cinematografica” (Morduant Hall, “The New York Times”, 10 aprile 1928).

After the phenomenal success of 7th Heaven, Fox reunited director Frank Borzage with stars Janet Gaynor and Charles Farrell for this 1928 follow-up, which fully equals its predecessor in its intensity of feeling and spiritual mise-en-scène. Gaynor won the first Academy Award for Best Actress (which included her work in 7th Heaven and Sunrise) for her portrayal of Angela, a girl of the Neapolitan streets who becomes the model for a portrait painted by struggling artist Farrell; fate forces them apart when Janet is sent to prison, but reunites them when, upon her release, she finds her portrait hanging in a church, reframed as a Madonna. Once again, Borzage conflates the romantic and the religious to devastating effect. The final images, in which Farrell carries Gaynor through the swirling fog of the Bay of Naples, constitute one of the most magnificent



and moving passages in all of silent film. "A picture of wonderful beauty, entitled *Street Angel*, was presented by William Fox at the Globe Theatre last night. This entrancing production was directed by Frank Borsage [sic], who guided the destinies of the pictorial version of 7th Heaven. In it the leading roles are finely portrayed by Janet Gaynor and Charles Farrell. Never has the camera been used quite so effectively and artistically as it is in this subject, for in the background of the sombre side of Naples there are the compelling shadows, the inspiring old arches, the slender iron railings over the foot-worn steps and, in many of the scenes, there hangs a soft mist through which the characters fade gradually from view [...]. All these scenes are so marvelously photographed, that even without considering the story or the acting, they are always a source of admiration. It is indeed a picture which possibly more than any other reveals the strides made in motion picture camera work" (Morduant Hall, "The New York Times", April 10, 1928).

THE SEA WOLF

USA, 1930 Regia: Alfred Santell

■ T. it.: *Il lupo dei mari*. Sog.: dal romanzo omonimo (1904) di Jack London. Scen.: Ralph Block, S.N. Behrman. F.: Glen MacWilliams. M.: Paul Weatherwax. Scgf.: Joseph C. Wright. Mus.: R.H. Bassett. Int.: Milton Sills ("Wolf" Larsen), Jane Keith, (Lorna Marsh), Raymond Hackett (Allen Rand), Mitchell Harris ('Death' Larsen), Nat Pendleton (Smoke), John Rogers (Mugridge), Harold Kinney (Leach), Sam Allen (Neilson), Harry Tenbrook (Axel Johnson). Prod.: William Fox per Fox Film Corporation ■ DCP 4K. D.: 87'. Bn e imbibito / B&W and tinted. Versione inglese / English version ■ Da: 20th Century Fox per concessione di Park Circus

Mentre la Warner Bros. era faticosamente impegnata a girare statici musical di impianto rigidamente teatrale



The Sea Wolf

con il sistema Vitaphone per la sincronizzazione del suono, il procedimento Movietone della Fox, di gran lunga superiore, permetteva ai registi di esplorare location più complesse con una sorprendente libertà di movimento. Questa produzione del 1930 è sia un ambizioso adattamento del romanzo di Jack London firmato dal regista Alfred Santell (*That Brennan Girl*), sia un tour de force tecnico, con lunghi dialoghi registrati all'aperto a bordo di una nave-museo ancorata al largo di Catalina Island, cosa che sarebbe stata impensabile con il sistema Vitaphone. Nel ruolo di Wolf Larsen c'è il divo del muto Milton Sills. Sills aveva iniziato la sua carriera come ricercatore di filosofia all'Università di Chicago, finché un attore teatrale, assistendo a una sua lezione su Ibsen, non gli aveva consigliato di tentare la fortuna sul palcoscenico (il che probabilmente fa di Sills il solo interprete di Wolf Larsen ad avere davvero letto Nietzsche). Nonostante il suo nome sia stato in seguito sostanzialmente dimenticato,

dopo essere passato per Broadway, Sills divenne un grande divo del muto interpretando eroi strenuamente virili in film come *Adam's Rib* (1923) di Cecil B. DeMille e *The Sea Hawk* (1924) di Frank Lloyd. Uomo di cultura, Sills scrisse la voce sulla recitazione cinematografica per l'edizione del 1929 dell'*Enciclopedia Britannica*; il suo articolo comprende un interessante approfondimento sulla recitazione nel cinema muto che pochi storici hanno ripreso: "sebbene la normale velocità della macchina da presa sia di 16 fotogrammi al secondo, o 60 piedi di pellicola al minuto, quando il film viene proiettato in sala è consuetudine impostare la velocità a 24 fotogrammi al secondo, o 90 piedi al minuto. Questo, unitamente al fatto che il film non registra il movimento con la stessa precisione dell'occhio umano, fa sì che l'attore debba adottare un ritmo più ponderato rispetto a un'interpretazione teatrale o alla vita reale. Deve imparare a regolare la sua recitazione in sintonia con le esigenze della mac-

china da presa, evitando di renderla troppo veloce o troppo lenta – in un processo di apprendimento che si acquisisce tramite l'esperienza”.

Purtroppo questo fu l'ultimo film di Sills: una settimana prima della sua uscita in sala l'attore morì d'infarto mentre giocava a tennis nella sua casa di Santa Monica.

While Warner Bros. was struggling to film static, stage-bound musicals with their sound-on-disc Vitaphone system, Fox's far superior sound-on-film Movietone system allowed filmmakers to explore difficult locations with an amazing freedom of action. This 1930 production is both an ambitious adaptation of the Jack London novel by director Alfred Santell (That Brennan Girl) and a technical tour-de-force, with extensive dialogue sequences recorded in the open air aboard a fully rigged museum ship anchored off Catalina Island – something unthinkable for Vitaphone.

Starring as Wolf Larsen is Milton Sills, a silent-era star who began his career as a fellow in philosophy at the University of Chicago, until a visiting stage actor heard his lecture on Ibsen and urged him to try his luck in the theater (which may make Sills the only actor who played Wolf Larsen to have actually read Nietzsche).

Although he is largely forgotten today, Sills rose from Broadway to become a major figure in silent film, starring as staunchly masculine heroes in such films as Cecil B. DeMille's Adam's Rib (1923) and Frank Lloyd's The Sea Hawk (1924). A thoughtful man, Sills was the author of the entry on film acting in the 1929 edition of the Encyclopedia Britannica; his article includes a fascinating insight into silent performance that few historians have picked up on: "While the normal speed of the camera in filming a performance is 16 pictures a second, or 60ft. of film per minute, when the picture is projected in a theatre, it is the custom to run it at the rate of 24 pictures per second, or 90ft. per minute. This, together with the fact that the film



Quick Millions

does not record movement as adequately as the eye, makes it necessary for the actor to adopt a more deliberate tempo than that of the stage or of real life. He must learn to time his action in accordance with the requirements of the camera, making it neither too fast nor too slow – a process of education only to be acquired through experience in the studio". Sadly, this was Sills's last film – a week before its release, he died of a heart attack while playing tennis at his Santa Monica home.

QUICK MILLIONS

USA, 1931 Regia: Rowland Brown

■ Sog., Scen.: Rowland Brown, Courtenay Terrett. F.: Joseph H. August. M.: Harold Schuster. Scgf.: Duncan Cramer. Int.: Spencer Tracy (Daniel J. 'Bugs' Raymond), Marguerite Churchill (Dorothy Stone), John Wray (Kenneth Stone), Warner Richmond ('Nails' Markey), Sally Eilers

(Daisy de Lisle), Bob Burns ('Arkansas' Smith), George Raft (Jimmy Kirk). Prod.: William Fox per Fox Film Corporation
■ DCP 4K. D.: 70'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: 20th Century Fox per concessione di Park Circus

Il classico saggio del 1948 di Robert Warshaw intitolato *The Gangster as Tragic Hero* sarebbe stato molto diverso se l'autore avesse avuto accesso al vasto contributo della Fox Film al genere, a partire da *Regeneration* di Raoul Walsh nel 1915. Questo notevole film del 1931 – uno dei soli quattro titoli diretti dal burrascoso Rowland Brown, sceneggiatore di successo (*The Doorway to Hell*) che aveva fama di intrattenere legami con la malavita – accantona la piega tragico-romantica dei gangster della Warner Bros. a favore di una prospettiva singolarmente moderna e neutrale narrando l'ascesa di Danny Raymond (Spencer Tracy) da camionista a boss del crimine in una serie di scene scarne e bruscamente scan-

dite. Privati di psicologia e di motivazioni sociologiche, i gangster di Brown diventano oggetti in movimento, al di là di ogni possibile morale o significato. Brown fa avanzare la trama soprattutto per mezzo di ellissi (un montaggio di targhe automobilistiche scandito da una progressione di date serve a colmare i sette anni dell'ascesa di Tracy dalla piccola delinquenza al potere), ma poi se la prende comoda con le note di abbellimento – come quando passa a un'elegante inquadratura dall'alto per osservare George Raft (qui al suo primo film) che esegue un sinuoso e vagamente sinistro numero di tip tap. Il dono di Brown per la sinecdoche dà i suoi frutti nel brusco finale, quando due battute di dialogo decidono il destino del protagonista: "Quei riccastri sanno come organizzare bei matrimoni!" "Sì, ma noialtri abbiamo i funerali migliori". In seguito all'insuccesso commerciale del film, i dirigenti della Fox si persuasero che il loro nuovo divo, Tracy, si stava rivelando un cattivo investimento; oggi la sua interpretazione appare fredda e limpida come acqua ghiacciata.

Robert Warshaw's classic 1948 essay The Gangster as Tragic Hero would have been much different if Warshaw had had access to Fox Film's extensive contributions to the genre, beginning with Raoul Walsh's 1915 Regeneration. This remarkable feature from 1931 – one of only four directed by the temperamental Rowland Brown, a successful screenwriter (The Doorway to Hell) rumored to have underworld connections of his own – dismisses the romantic/tragic bent of the Warner Bros. gangster films in favor of a strikingly modern, non-judgmental perspective, portraying the rise of Danny Raymond (Spencer Tracy) from truck driver to mob boss in a series of blunt, staccato scenes. Stripped of psychology or sociological motivation, Brown's gangsters become objects in motion, beyond morals or meanings.

As a director, Brown advances his plot largely through ellipses: a montage of li-

cense plates with changing dates serves to bridge seven years of Tracy's rise from petty hoodlum to power broker. He takes his time over grace notes though – as when he cuts to an elegant, overhead shot to observe George Raft (here in his first movie appearance) performing a silky, vaguely sinister soft-shoe number. Brown's gift for synecdoche pays off at the stunningly abrupt ending, when two lines of dialogue resolve the main character's fate: "Don't those society people have the big weddings?" "Yeah, but us hoodlums have the best funerals". The film's failure at the box office convinced Fox executives that their new star, Tracy, was turning out to be a poor investment; today his performance seems as clean and cold as ice water.

SURRENDER

USA, 1931 Regia: William K. Howard

■ T. it.: *Prigionieri*. Sog.: dal romanzo *Axelle* (1928) di Pierre Benoit. Scen.: S.N. Behrman, Sonya Levien. F.: James Wong Howe. M.: Paul Weatherwax. Scgf.: Anton Grot. Mus.: Carli Elinor, R.H. Bassett. Int.: Warner Baxter (sergente Dumaine), Leila Hyams (Axelle von Meirbach), C. Aubrey Smith (conte Reichendorf), Ralph Bellamy (capitano Elbing), Alexander Kirkland (maggiore Dietrich Reichendorf), William Pawley (Gourrut), Howard Phillips (Claverie), George Beranger (Fichet), Bodil Rosing (Dominica), Bert Hanlon (Vandaele). Prod.: William K. Howard per Fox Film Corporation ■ DCP 4K. D.: 69'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: 20th Century Fox per concessione di Park Circus

L'ambizioso ma compatto film pacifista realizzato da William K. Howard nel 1931 ricorda stranamente *La grande illusione* (1937) di Jean Renoir, pur essendo l'adattamento di un romanzo del 1928 di Pierre Benoit, l'autore di *L'Atlantide*. Warner Baxter è un ufficiale francese rinchiuso in un castello prussiano convertito in campo di prigionia; con Ralph Bellamy, qui con un testa rasata alla Stroheim (per la quale

chiese ed ottenne un extra alla Fox), Baxter intrattiene conversazioni filosofiche mentre i due si contendono le attenzioni della giovane castellana interpretata da Leila Hyams. "*Surrender* riveste un notevole interesse in quanto è una sorta di ufficioso precursore della *Grande illusione* di Renoir. È meno pacifista e più melodrammatico, ma le radici sono quelle, e il parallelismo tra il ruolo interpretato da Ralph Bellamy qui e quello interpretato da von Stroheim nel film di Renoir è molto forte. Le due opere sono inoltre simili dal punto di vista visivo, il che fa pensare che Renoir avesse visto questo film, benché dovesse conoscere anche l'opera teatrale francese da cui è tratto" (William K. Everson, *New School Film Series program notes*, 25 luglio 1979). In questo film Howard collaborò nuovamente con il direttore della fotografia James Wong Howe subito dopo la svolta stilistica realizzata insieme in *Transatlantic*; sebbene siano qui meno pronunciati, gli effetti di profondità di campo comprendono immagini straordinarie girate in una palude ricostruita in teatro di posa su due set insonorizzati negli studios della Fox. Sempre nelle parole di Everson, "come tutti i film di Howard, anche questo è ben composto e montato, con una tecnica elegante ma discreta [...]. Alla fotografia di Howe si accompagnano le scenografie e la direzione artistica di Anton Grot, che quello stesso anno firmò uno dei migliori lavori della sua carriera con *Svengali* di John Barrymore per la Warner".

William K. Howard's ambitious yet compact anti-war drama from 1931 bears a curious resemblance to Jean Renoir's 1937 La Grande illusion, although it was adapted from a 1928 novel by Pierre Benoit, the author of L'Atlantide. Warner Baxter plays a French officer being held in a Prussian castle that has been converted into a prisoner-of-war camp; Ralph Bellamy, with his head shaved to a close Stroheimian crop (he lobbied Fox for extra compensation for the haircut,



Surrender

and got it) with whom Baxter has philosophical conversations, while both men compete for the attentions of the daughter of the castle, played by Leila Hyams. "Surrender also has considerable interest in being something of an unofficial fore-runner to Renoir's *La Grande illusion*. It is less pacifist and more melodramatic, but nevertheless the roots are there, and the parallel between the role played by Ralph Bellamy here, and that played by Erich von Stroheim in the Renoir film, is remarkably strong. There's also a similar

visual 'look' to both films, suggesting that Renoir saw this original, though he must also have been aware of the French play on which it is based" (William K. Everson, New School Film Series program notes, July 25, 1979).

Howard again collaborated with cinematographer James Wong Howe on this film, made directly after their stylistic breakthrough *Transatlantic*; although the deep-focus effects are less pronounced here, they do include some stunning images captured on an indoor swamp set,

constructed over two sound stages at the Fox studio. To quote Everson again, "as with all Howard films, it is well composed and edited, and full of stylish but unobtrusive technique [...]. Howe's photography is matched by the fine sets and art direction of Anton Grot, who did some of the best work of his career that same year in designing John Barrymore's *Svengali* at Warners".

HELLO, SISTER! (WALKING DOWN BROADWAY)

USA, 1933 Regia: Erich von Stroheim,
Edwin Burke, Alfred Werker

■ T. it.: *Scendendo lungo Broadway*. T. alt.: *Walking Down Broadway*. Sog.: dalla pièce *Walking Down Broadway* (1931) di Dawn Powell. Scen.: Erich von Stroheim, Leonard Spigelgass, Edwin Burke. F.: James Wong Howe, Arthur Miller. M.: Frank E. Hull. Scgf.: William Darling. Mus.: Arthur Lange. Int.: James Dunn (Jimmy), ZaSu Pitts (Millie), Minna Gombell (Mona LaRue), Boots Mallory (Peggy), Terrance Ray (Mac), Will Stanton (Drunk), Henry Kolker (il vicepresidente della banca Jamieson Brewster), Walter Walker (Sedgwick). Prod.: Winfield R. Sheehan per Fox Film Corporation ■ DCP 4K. D.: 62'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: 20th Century Fox per concessione di Park Circus

Nel 1931 la Fox Film navigava in cattive acque quando il capo produzione Winfield Sheehan affidò a Erich von Stroheim, regista dalla notoria stravaganza, lo sviluppo di *Walking Down Broadway*, progetto tratto da un'opera teatrale di Dawn Powell mai messa in scena. Sheehan pensò forse di comprare il talento Stroheim a prezzo scontato dopo le ben note difficoltà di *The Wedding March* (1926) e di *Queen Kelly* (1928), offrendogli termini modesti per un contratto che avrebbe limitato la durata del film a 95 minuti. Imperterrito, Stroheim reclutò il giovane collaboratore Leonard Spigelgass per scrivere i dialoghi, e i due finiro-



Hello, Sister! (Walking Down Broadway)

no per sottoporre, secondo il biografo di Stroheim Arthur Lenning, una prima stesura di novecento pagine. Ma Stroheim, desideroso di risalire la china, si sottomise alla disciplina degli studios e offrì una sceneggiatura di novantotto pagine che, dopo la solita maratona di riprese, girò rispettando tempi e budget. Purtroppo, a quanto pare, Stroheim fu vittima di una lotta di potere tra Sheehan e Sol Wurtzel, che supervisionava la produzione californiana degli studios. Wurtzel non gradiva i personaggi 'realistici' di Stroheim e impose tagli e il rifacimento di molte scene, che furono affidate ai registi Alfred Werker ed Edwin Burke.

Il film uscì poi con il titolo di *Hello, Sister!*, una durata insolitamente breve

(62 minuti) e senza un regista accreditato. Non si sa quanto del materiale rimasto possa essere attribuito a Stroheim (le stime variano dal 25 al 75 per cento) anche se colpisce quanto il film rifletta la sensibilità del regista malgrado le mutilazioni. Implacabilmente sordido nonostante i tentativi di Wurtzel di alleggerirne il tono, *Hello, Sister!* ricorda spesso *Rapacità* con la sua storia intensamente naturalistica di una giovane coppia idealista (James Dunn e l'esordiente Boots Mallory) il cui amore viene compromesso dall'invidia (la pettegola e gelosa migliore amica della protagonista, interpretata da ZaSu Pitts), dalla lussuria (il compagno di stanza del protagonista, un aspirante stupratore interpretato da Terrance Ray) e dalla cupidigia (Min-

na Gombell nel ruolo della 'modella' che vive al piano di sopra).

Fox Film was in dire financial straits in 1931 when head of production Winfield Sheehan hired the famously extravagant Erich von Stroheim to develop Walking Down Broadway, a project based on an unproduced play by Dawn Powell. Sheehan may have believed he was buying Stroheim's talent at a discount after the well-publicized difficulties of The Wedding March (1926) and Queen Kelly (1928), offering him modest terms for a contract that would limit the finished film's running time to 95 minutes. Undeterred, Stroheim enlisted a young collaborator, Leonard Spiegelgass, to write the dialog, and the pair ended up submitting, according to Stroheim biogra-



The Warrior's Husband

pher Arthur Lenning, a first draft that ran to 900 pages. But Stroheim, eager to reclaim his damaged career, submitted to studio discipline, and eventually offered a 98-page script that – after his usual marathon shooting sessions – he brought in on time and under budget. Unfortunately, Stroheim was apparently caught in a power struggle between Sheehan and Fox's head of west coast operations, Sol Wurtzel, who disliked Stroheim's 'realistic' characters and insisted on cuts and extensive reshoots, which were carried out by directors Alfred Werker and Edwin Burke. The film was eventually released as *Hello, Sister!* with an unusually short run-

ning time (62 minutes) and without a director's credit. Estimates vary, from 25 to 75 percent, of how much of the remaining footage can be attributed to Stroheim, though it is still striking how much the film, despite its clearly mangled condition, reflects Stroheim's sensibility. Relentlessly sordid despite Wurtzel's attempts to lighten the tone, *Hello, Sister!* frequently suggests *Greed* with its fervidly naturalistic story of an idealistic young couple (James Dunn and newcomer Boots Mallory) whose love is compromised by contact with big city envy (the heroine's gossip, jealous best friend, played by ZaSu Pitts), lust (the hero's roommate, a would-be rapist played by

Terrance Ray), and cupidity (Minna Gombell as the 'model' upstairs).

THE WARRIOR'S HUSBAND

USA, 1933 Regia: Walter Lang

■ T. it.: *La disfatta delle amazzoni*. Sog.: dalla pièce omonima (1924) di Julian Thompson. Scen.: Ralph Spence, Sonya Levien. F.: Hal Mohr. M.: Ralph Dietrich. Scgf.: Max Parker. Mus.: Val Burton, Will Jason, Arthur Lange. Int.: Elissa Landi (Antiope), Marjorie Rambeau (Hippolita, regina delle amazzoni), Ernest Truex (Sapiens), David Manners (Theseus),

Helen Ware (Pomposia), Maude Eburne (Buria), Claudia Coleman (Heroica), Ferdinand Gottschalk (Sapiens il vecchio).
 Prod.: Fox Film Corporation, Jesse L. Lasky Productions ■ DCP 4K. D.: 76'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: 20th Century Fox per concessione di Park Circus

La ripresa a Broadway nel 1932 della commedia del 1924 *The Warrior's Husband* di Julian F. Thompson tutta giocata sullo scambio dei ruoli, viene ricordata soprattutto come il trampolino di lancio per il talento della venticinquenne Katharine Hepburn, che fu scelta da Hollywood proprio grazie alla sua interpretazione della spavalda e baldanzosa Antiope, comandante delle Amazzoni intorno all'800 a.C. Hepburn andò alla RKO ma la commedia finì alla Fox, dove Elissa Landi assunse il ruolo che recava ancora impressa la personalità di Hepburn.

Come molte opere dello stesso genere, quali *Les Résultats du féminisme* (1906) di Alice Guy-Blaché e *What's the World Coming to?* (1926) di Richard Wallace, la commedia di Thompson immaginava i rapporti tra i sessi come un gioco a somma zero: se le donne fossero diventate più forti e indipendenti gli uomini sarebbero necessariamente diventati più frivoli e volubili. Nel film del 1932 di Walter Lang la formidabile Marjorie Rambeau è Hippolyta, la regina delle Amazzoni, che per ragione politiche è costretta a sposare Sapiens, effeminato esempio di mascolinità depurata interpretato da Ernest Truex, che non perde occasione di calcare la mano. Nel frattempo Antiope è turbata dal primo incontro con il guerriero greco Theseus (David Manners), la cui virilità la coglie di sorpresa: Antiope lo attacca con la spada. Teseo la conquista con un bacio.

Il regista Lang, che dirigerà molti degli sgargianti musical in Technicolor della 20th Century-Fox, non tratta esattamente questo materiale con l'ironia e la misura di un Lubitsch (per esempio in *Non vorrei essere uomo*, del 1918), ma mette a segno alcune gag pre-Co-



Fox Movietone City

dice abbondantemente allusive, compreso l'incredibile momento in cui l'esercito di Amazzoni saluta la regina alzando il dito medio. Benché si fatichi a definirlo un classico, *The Warrior's Husband* è la divertente dimostrazione che le questioni di genere non sono un interesse esclusivo del XXI secolo.

The 1932 Broadway revival of Julian F. Thompson's 1924 role-reversal farce The Warrior's Husband is remembered, when it is remembered at all, as a showcase for the talents of the 25-year-old Katharine Hepburn, who was recruited for Hollywood stardom on the basis of her performance as Antiope, the swaggering, self-confident leader, circa 800 B.C., of the Amazon army. Hepburn went to RKO but the play went to Fox, where Elissa Landi took over a role still imprinted with Hepburn's persona. Like many examples of its genre, such as Alice Guy-Blaché's 1906 Les Résultats du féminisme and Richard Wallace's 1926 What's the World Coming to?, Thompson's play imagined gender relations as a zero-sum game: if women were to become stronger and more inde-

pendent, men would necessarily become flightier and flouncier. In Walter Lang's 1932 film, the redoubtable Marjorie Rambeau plays Hippolyta, the Amazon queen, who for political reasons is forced to marry Sapiens, a mincing example of detoxified masculinity played by Ernest Truex, missing no opportunity to camp it up. Meanwhile, Antiope is confounded by her first encounter with the Greek warrior, Theseus (David Manners), whose strapping masculinity is something new to her: Antiope attacks him with a sword; Theseus conquers her with a kiss.

Director Lang, who would later helm many of 20th Century-Fox's famously garish Technicolor musicals, doesn't exactly treat this material with the irony and restraint of a Lubitsch (as in the master's 1918 I Don't Want to Be a Man), but he does effectively lob some broadly suggestive pre-code gags, including a startling moment when the Amazon army salutes their queen with raised middle fingers. Though hardly a classic, The Warrior's Husband is entertaining proof that gender issues are not exclusively a 21st-century concern.



ANIMA E MESTIERE: UN RITRATTO DI HENRY KING

Soul and Craft: A Portrait of Henry King

Programma a cura di / Programme curated by **Ehsan Khoshbakht**

Note di / Notes by **Kevin Brownlow, Ehsan Khoshbakht, Thierry Lemoine, Miguel Marías, Jonathan Rosenbaum, Imogen Sara Smith**

766-S-13

Il mondo di Henry King può essere decisamente paragonato agli scantinati del Paradiso. I suoi film, spesso idilliaci, sono sovente ambientati in un angolo del Paradiso meno confortevole, che non riesce a raggiungere la perfezione e può perfino accogliere l'oscurità. Gli aspetti più bassi dei piani più alti affascinano King, ed è lì che si dipanano le vere storie. Il suo tratto distintivo è la delicata narrazione di vicende tipicamente americane in uno stile quasi cechoviano. Se la provincia americana viene scambiata per il Paradiso, lo sguardo di King è rivolto alla caduta di quel mondo idealizzato e a ciò che accade quando il sogno finisce. I sognatori a quel punto vanno alla deriva, e King rimane fedele agli attori che li incarnano. Tyrone Power, una sua scoperta, figura in undici film del regista; Gregory Peck in sei.

King è religioso, o almeno lo diventa quando si converte al Cattolicesimo durante le riprese di *Romola* (1924) in Italia. I suoi film mostrano però disprezzo per il moralismo ipocrita e per la religione istituzionalizzata, anche se molti dei suoi personaggi ricordano figure bibliche nel loro essere archetipici, determinati, fuori del comune. Il mondo spirituale e quello materiale coesistono e il rapporto dialettico che si instaura fra essi – che spesso si manifesta sotto forma di conflitto tra mente e cuore, o dovere e umanità – manterrà un ruolo centrale fino all'ultimo film, realizzato nel 1962.

King visse a lungo (morì a novantasei anni) e bene. Girò quasi centoventi film, il primo nel 1915. In alcuni di essi fu anche attore, tra il 1913 e il 1917. Divenne un regista celebre negli anni del muto e fondò una propria compagnia cinematografica, la Inspiration Pictures. Con l'avvento del sonoro rimase fedele alla Fox, per la quale girò la maggior parte dei suoi film, compresi molti titoli che figurano in questa retrospettiva. King attinse allo studio system e contribuì a standardizzarlo, definendo una nuova grammatica. Conservò sempre il controllo sul montaggio, garantendosi una perfetta corrispondenza tra l'esito finale e l'idea iniziale. (In un rapporto di collaborazione senza precedenti, Barbara McLean montò ventinove dei suoi film). Non a caso la fine della sua carriera coincise con il tramonto dello studio system.

Quest'omaggio a King è un omaggio al cinema in tutte le sue forme e declinazioni e al modo in cui la sfera collettiva e quella personale s'incontrano per dar vita a qualcosa che conserva le caratteristiche di entrambe. A fronte dei tanti film realizzati, alcuni dei quali di difficile reperibilità, vi invitiamo a vedere questa rassegna come una prima ricognizione di un mondo ricco e profondo. Come ebbe a dire King, "il regista riversa tutta la sua anima nella macchina da presa, e in quell'anima deve esserci un po' di poesia per permettergli di esprimersi". Speriamo che questi undici titoli possano svelare la poesia dell'anima di King ma anche il suo mestiere ricco di talento.

Ehsan Khoshbakht

Henry King's world can be likened to the basement of Paradise, if ever there was one. His films are often idyllic, yet they are set in a less comfortable corner of Paradise, one which falls short of perfection, and even accommodates darkness. The lower aspects of a higher plane fascinated King, and that's where the real stories unfold. Telling graceful tales of Americana in an almost Chekhovian style became King's signature. If small town USA was taken for Paradise, King's gaze was directed at the fall of this idealised world, at what happens when a dream ends. The dreamers become drifters and King remained faithful to the actors who portrayed them. Tyrone Power, King's own discovery, appeared in 11 films directed by his mentor; Gregory Peck in six.

King was religious, or became so when he converted to Catholicism during the making of Romola (1924) in Italy. Yet his films show a disdain for self-righteous bigotry and institutionalised religion. Nonetheless, many of his characters are like biblical figures – archetypal, determined, larger than life. The two worlds – spiritual and material – co-exist in his films, and the dialectic between the two, often manifesting in the form of a clash between head and heart, or duty and humanity, remained central until his very last film, made in 1962.

King lived long (96 years) and lived well. He made close to 120 films, starting in 1915. He even acted in some between 1913 and 1917. He became a star director during the silent years and started his own film company, Inspiration Pictures. When sound arrived, King remained loyal to Fox, where he made the majority of his films, including many of those in this retrospective. He both borrowed from the studio system and standardised it, establishing a new grammar. Throughout his career, he retained control over editing his films, guaranteeing that the final work would match his early vision of the story. (In an unparalleled collaboration, Barbara McLean edited twenty-nine of the films.) Not surprisingly, the end of his career coincided with the demise of the studio system.

This celebration of King is a celebration of cinema in all its forms and shapes, and the way the collective and personal meet and give birth to something that preserves the characteristics of both. Considering the sheer number of films he made and the scarcity of some, take this programme as a first glance into a profound world. King once said: "the director's whole soul goes through the camera and there must be a little poetry in his soul to be able to express things". Hopefully, these eleven titles reveal some of the poetry in King's soul, and also his brilliant craftsmanship.

Ehsan Khoshbakht

TWIN KIDDIES

USA, 1916 Regia: Henry King

■ Scen.: Calder Johnstone. F.: William Beckway. Int.: Marie Osborne (Bessie Hunt/Fay Van Loan), Henry King (Jasper Hunt), Ruth Lackaye (Mrs. Flannigan), Daniel Gilfether (William Van Loan), R. Henry Grey (Baxter Van Loan), Loretta Beecker (Beatrice Van Loan), Edward Jobson (Spencer), Mignon Le Brun (la governante). Prod.: Balboa Amusement Company ■ 35mm. D.: 54'. Col. (Desmet). Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cinémathèque française ■ Restaurato tra il 2014 e il 2017 dalla Cinémathèque française a partire dai negativi originali. Le imbibizioni sono state riprodotte utilizzando il processo di colorazione Desmet. Il negativo è stato digitalizzato in 2K e le didascalie sono state riprodotte a partire da una copia francese d'epoca conservata dalla Cinémathèque de Toulouse / *Restored between 2014 and 2017 by Cinémathèque française from the original negatives. The tinting was reproduced using the Desmet coloration process. The negative has been digitised in 2K, the intertitles have been reconstructed from a French vintage print of the same period held by Cinémathèque de Toulouse*

Nel marzo del 1916 la Pathé distribuí un corto intitolato *Little Mary Sunshine*, nel quale la protagonista era interpretata da Marie Osborne che allora aveva solo quattro anni. Era anche uno dei primi film diretti da King, e il suo successo spinse la Pathé a chiedere alla società di produzione Balboa altri cinque titoli con la bambina prodigio. Solo tre di questi film prodotti nella seconda metà del 1916 si sono conservati. Uno di essi è *Twin Kiddies*, che evidenzia gli straordinari progressi compiuti da King rispetto al primo film della serie. Naturalmente la trama è ancora esile, la conclusione è brusca e le sequenze d'apertura tendono a dilungarsi. Tuttavia la regia è molto più curata e alterna inquadrature di diversa ampiezza, a dimostrazione che King stava acquisendo familiarità con l'arte



Twin Kiddies

della composizione. All'inizio del film c'è una scena (quando Fay, interpretata da Osborne, corre verso la macchina da presa) ripresa con un'estesa profondità di campo. In seguito, la splendida veduta di una quieta vallata prefigura un altro classico muto di King, *Tol'able David* (1921), mentre lungo tutto il film, come in molte delle opere più tarde del regista, sia mute che sonore, la macchina da presa torna a soffermarsi su esterni e paesaggi lussureggianti. Un altro segno dei rapidi progressi di King è il montaggio che intreccia azioni in parallelo senza eccedere in transizioni come nel caso del primo film. Inoltre la recitazione è naturale, cosa inconsueta per un film del 1916. Marie rimane al centro del film con un momento culminante in cui viene usata la doppia esposizione. La fama di Marie Osborne fu di breve durata e nel 1919 la sua stella era già praticamente tramontata. Anni dopo King le diede un piccolo ruolo in *Carolina* (1934) e in seguito Osborne divenne la controfigura di Ginger Rogers e Betty Hutton. Lavorò poi nel reparto costumi di film quali *Cleopatra*

(1963) e *Il padrino – Parte II* (1974). Quando morì, nel 2010, aveva novantanove anni.

Thierry Lemoine

In March 1916, Pathé released a short feature entitled Little Mary Sunshine, starring a four-year-old Marie Osborne. This was one of the first features ever directed by King and it was so successful that Pathé asked the original production company, Balboa, for five more features with the same child wonder. All were produced during the second half of 1916, and only three of them survive today – one being Twin Kiddies, which shows the amazing progress King had made since the first film in the series. Of course, the story is thin, the ending quite abrupt, and the opening sequences rather long. Yet, the direction is much more subtle, alternating between shots of different size, suggesting that King was mastering the art of composition. Even at the beginning of the film there is a scene (when Fay, played by Osborne, runs towards the camera) that is filmed in deep focus. Later, a beautiful view of a peaceful valley predicts King's clas-



The Winning of Barbara Worth

sic silent Tol'able David (1921) while throughout the film, as in many of King's later works – both silent and sound – the camera returns to lush views of outdoor spaces and landscapes. One other sign of King's rapid improvement is the editing, which interlaces parallel action, without an excess of transitions, as was the case in the first feature. Furthermore, the acting is natural, something that can't be seen in many films of 1916. Marie remains at the centre of the film, with a climax using double exposure. However, Marie Osborne's stardom was short-lived and virtually ended in 1919. Years later, King gave her a small role in Carolina (1934), and then Osborne, now a young woman, became the stand-in for

Ginger Rogers and Betty Hutton. Later, she worked in the costume department of films such as Cleopatra (1963) and The Godfather: Part II (1974). When she died in 2010, she was 99.

Thierry Lemoine

THE WINNING OF BARBARA WORTH

USA, 1926 Regia: Henry King

■ T. it.: *Fiore del deserto*. Sog.: dal romanzo omonimo (1911) di Harold Bell Wright. Scen.: Frances Marion, Rupert Hughes. F.: George Barnes, Gregg Toland (assistente). M.: Viola Lawrence. Scgf.: Carl Oscar Borg.

Int.: Ronald Colman (William Holmes), Vilma Bánky (Barbara Worth), Gary Cooper (Abe Lee), Charles Lane (Jefferson Worth), Paul McAllister (l'indovino), E.J. Ratcliffe (James Greenfield), Clyde Cook (Tex), Jack Montgomery (il padre di Baby Peggy). Prod.: Samuel Goldwyn, Inc. ■ 35mm. D.: 95'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Academy Film Archive per gentile concessione di Park Circus e The Library Trust del Samuel Goldwyn Jr. Family Trust

La qualità della ricostruzione documentaria di *The Winning of Barbara Worth* è così alta da porre il film al livello di altre epopee western del muto come *I pionieri* (1923) e *Il cavallo d'ac-*



The Winning of Barbara Worth



ciaio (1924). Ma quei film erano ambientati nell'Ottocento, mentre questa è un'epopea del Novecento. Che sorpresa vedere diligenze e carri che solcano il deserto lasciandosi alle spalle una Ford Model T in panne!

Il film guarda con disincanto miracoli moderni come il sistema di irrigazione dell'Imperial Valley; agli investitori furono promessi profitti così sconvolgenti che per tenere sotto controllo la manodopera non si esitò a ricorrere alla malavita. La storia raggiunge il suo climax con la ricostruzione della catastrofica inondazione che seguì lo straripamento del fiume Colorado determinando la creazione del Lago Salton. Gli effetti speciali di Ned Mann (principalmente modelli in miniatura) sono eccezionali, e la scena è di un realismo sconvolgente. Henry King e il location manager Ray Moore trovarono gli scenari perfetti nel deserto Black Rock del Nevada. Lo scenografo Carl Oscar Borg progettò le tre cittadine che dovevano essere costruite nel deserto e la Western Pacific Railroad realizzò un binario per raggiungere la nuova città di Barbara Worth in Nevada (chiamata Barba nel film) e costruita sul modello di El Centro in California. Una vasta tendopoli ospitava le comparse e furono allestiti un centro ricreativo, una mensa e un panificio. Dai sessanta metri di profondità di un pozzo appositamente scavato, salì in superficie un getto d'acqua calda che servì ad alimentare bagni e docce. Tuttavia secondo King la troupe patì difficoltà maggiori di quelle vissute dai pionieri di Imperial Valley. Le feroci escursio-

ni termiche – si passava dai cinquanta gradi diurni al gelo notturno – erano accompagnate da trombe d'aria. Una di queste distrusse gran parte della città-set di Kingston, causando danni per 10.000 dollari. Che vi piacciono o no i western, *The Winning of Barbara Worth* è un film essenziale.

Kevin Brownlow

The documentary reconstruction of The Winning of Barbara Worth is of such a high standard that it places the film on a level with the other silent western epics, The Covered Wagon (1923) and The Iron Horse (1924). But whereas those films were set in the 19th century, this is an epic of 20th-century pioneering. How startling to see buckboards and prairie schooners sweeping through the desert, leaving in their wake an immobilised Model T Ford!

The film is frank about such modern miracles as the irrigation of Imperial Valley; financiers were promised such a staggering return on their investment that gangsters were used to keep the workforce under control. The picture climaxes with a catastrophic flood – when the Colorado River burst its banks, flooded the valley and created the Salton Sea. Ned Mann's special effects (mostly miniatures) are exceptional and the sequence has a terrifying reality. Henry King and location manager Ray Moore found the ideal locations in Nevada's Black Rock Desert. Art director Carl Oscar Borg drew up plans for the three towns that had to be built in the desert, and the Western Pacific Railroad built a spur line to the new city of Barbara Worth, Nevada

(Barba in the film) – based on El Centro, California. A vast tent city housed the extras, and a mess hall, bakery and recreation centre were built. Once the well had been drilled, hot water rose from 185ft beneath the desert and fed the showerbath system. Yet Henry King felt that the company underwent greater hardship than the people who had settled Imperial Valley. The fierce temperature changes – from 120 degrees during the day to freezing at night – were accompanied by baby tornadoes. One of these destroyed most of the motion-picture town of Kingston, doing \$10,000 worth of damage. Whether you like westerns or not, The Winning of Barbara Worth is essential viewing.

Kevin Brownlow

SHE GOES TO WAR

USA, 1929 Regia: Henry King

■ T. it.: *Peggy va alla guerra*. Sog.: dal racconto omonimo (1929) di Rupert Hughes. Scen.: Howard Estabrook, Fred De Gresac, John Monk Saunders. F.: John P. Fulton, Tony Gaudio. M.: Lloyd Nosler. Scgf.: Albert S. D'Agostino, Robert M. Haas. Mus.: Modest Altschuler. Int.: Eleanor Boardman (Joan), John Holland (Tom Pike), Edmund Burns (Reggie), Alma Rubens (Rosie), Al St. John (Bill), Glen Walters (Katie), Margaret Seddon (madre di Tom), Yola d'Avril (Yvette). Prod.: Inspiration Pictures, Inc. ■ DCP. D.: 50'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Niles Essanay Museum ■ Digitalizzato da Library of Congress a partire da una

Distribuita per la prima volta nel 1929 in due versioni, una muta e l'altra accompagnata da canzoni ed effetti sonori sincronizzati, l'epopea di Henry King sulla Prima guerra mondiale uscì una seconda volta nel 1939 con l'aggiunta di un'introduzione sull'opportunità o meno di un nuovo intervento statunitense in Europa. Dato che il film offre una visione infernale della guerra, la scelta appare tutt'altro che neutra. La pellicola, che inizialmente aveva una durata di cento minuti, fu inspiegabilmente ridotta a una cinquantina di minuti e privata di tutte le didascalie.

I recensori dell'epoca spiegano che l'eroina (Eleanor Boardman) è una ragazza snob della buona società che va in Europa a lavorare in una mensa al fronte e scopre che il ricco fidanzato è un codardo. Rivolge allora le proprie attenzioni a un uomo di umili origini che aveva in precedenza disdegnato. Quando il fidanzato fifone si ubriaca poco prima che il suo reparto entri in azione, Boardman indossa la sua uniforme e la sua maschera antigas e assiste in prima persona ai combattimenti.

La versione tagliata è un collage frammentario, che alterna bruscamente scene di soldati in marcia nel fango alla diva tragica del muto Alma Rubens – sin troppo chiaramente segnata dagli effetti devastanti della tossicodipendenza – che canta con lugubre allegria accompagnandosi con l'ukulele. Commosi primi piani e strazianti immagini di soldati feriti contrastano con le smorfie comiche di Al St. John, qui non più discreto di quanto lo fosse dieci anni prima in ruoli di terzo piano nelle comiche di Roscoe 'Fatty' Arbuckle. (A un certo punto la nostra eroina fugge da una trincea nel mezzo di una battaglia, preferendo evidentemente il fuoco delle mitragliatrici alle



She Goes to War

attenzioni moleste di St. John.). La sequenza più lunga e memorabile segue l'avanzare angosciante dei carri armati in mezzo alle fiamme e la sofferenza dei soldati stipati all'interno, in un'oscurità bruciante. Non sapremo mai se nella versione originale il tutto riuscisse a formare un insieme coeso. Ciò che resta ci appare come il febbrile delirio di un soldato ferito.

Imogen Sara Smith

Originally released in 1929 in both a silent version and with a synchronised score of music, sound effects and a few songs, Henry King's World War I epic was re-released in 1939 with a new introduction posing the question of whether Americans should again fight in Europe. Given that King's film presents a powerfully hellish vision of war, this hardly seems like a neutral gesture. Bizarrely, the 100-minute film was chopped down to roughly 50 minutes and stripped of all intertitles.

Contemporary reviews explain that the heroine (Eleanor Boardman) is a snobbish society girl who goes overseas as a

canteen worker, discovers at the front that her wealthy boyfriend is a coward, and turns instead to a working-class man she had previously scorned. When the 'yellow' fiancé gets drunk just before his unit is mustered, Boardman dons his uniform and gas mask and takes his place in the ranks, witnessing combat first-hand.

The re-release cut is a jumble of fragments, jumping from soldiers marching through seas of churned mud to the tragic silent star Alma Rubens, all too clearly marked by the ravages of drug addiction, singing and playing the ukulele with lugubrious cheer. Tender close-ups and harrowing shots of injured soldiers alternate jarringly with comic mugging by Al St. John, no more subtle here than he was a decade earlier in third-banana roles in Roscoe 'Fatty' Arbuckle shorts. (At one point, our heroine flees a foxhole in the midst of a battle, evidently preferring machine-gun fire to being molested by St. John.) The longest and most memorable sequence follows the agonising progress of tanks through walls of flame, and the suffering of the soldiers packed

into the dark, broiling interiors. Whether all this might have hung together in its original form is something we will never know. What remains plays like a wounded soldier's feverish dream.

Imogen Sara Smith

OVER THE HILL

USA, 1931 Regia: Henry King

■ Sog.: dalle poesie *Over the Hill to the Poorhouse* e *Over the Hill from the Poorhouse* (1873) di Will Carleton. Scen.: Tom Barry, Jules Furthman. F.: John F. Seitz. M.: Frank E. Hull. Scgf.: Robert M. Haas. Mus.: George Lipschultz. Int.: Mae Marsh (Ma Shelby), James Dunn (Johnny Shelby), Sally Eilers (Isabel Potter), Edward Crandall (Thomas Shelby), Claire Maynard (Phyllis Shelby), Olin Howland (Isaac), Joan Peers (Susan). Prod.: Fox Film Corporation ■ DCP. D.: 93'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Niles Essanay Museum ■ Digitalizzato nel 2019 da Library of Congress a partire da una copia 16mm conservata presso Niles Essanay Museum / *Digitised in 2019 by Library of Congress from a 16mm print held by Niles Essanay Museum*

Il film – del quale era stata girata anche una versione muta, *Over the Hill to the Poorhouse* (1920) – con la sua storia edificante di una madre esemplare prefigura *Lo specchio della vita* di Stahl e *Cupo tramonto* di McCarey. Mae Marsh è una santa donna devota ai quattro figli e al marito, disoccupato ma dedito al contrabbando con conseguenze tragiche per la famiglia. Le motivazioni e le azioni dei personaggi hanno qualcosa di biblico: si profila una dinamica Caino-Abele, mentre la madre assume il ruolo di Giobbe, profeta delle tribolazioni.

Il nome di Henry King raramente viene citato fra quelli dei registi (come Mamoulian o Lubitsch) che, avvalendosi di macchine da presa mobili, liberarono i primi film sonori americani dai vincoli imposti dalle appa-



Over the Hill

recchiature per la registrazione del suono. King non si lasciò mai limitare dalla tecnologia; anzi, con spirito di sperimentazione, realizzò film contraddistinti da continui movimenti di macchina. Con esiti sorprendenti in *Over the Hill*, le cui immagini iniziali si collocano tra le scene di vita rurale più riuscite del regista. Sono molti e memorabili i momenti in cui i movimenti della cinepresa e il sonoro si integrano con esiti brillanti: il rumore della macchina da cucire della madre sfuma nel clangore dell'officina del carcere, mentre le immagini della casa e della prigione si sovrappongono enfaticamente il crollo del padre oppresso dai sensi di colpa. E il canto *Silent Night* (che accompagna l'immagine della vetrata della chiesa) si intreccia allo scampanello di una slitta mentre l'inquadratura si sposta efficacemente dalla chiesa alla finestra ghiacciata della casa per insinuarsi, tramite una dissolvenza, nell'interno domestico. In questa celebrazione dei valori americani ai tempi della Depressione (l'importanza della famiglia, della comunità, del buon senso) è paradoss-

salmente proprio l'America che con le sue promesse di grandezza intacca quei valori contaminandoli con la vanità, la perdita di identità, la divisione. I personaggi vivono in un mondo illusorio, che King riconosce ma non infrange mai. In fondo quella bugia è l'essenza dello spirito americano.

Ehsan Khoshbakht

This 'honour thy mother' story – of which a silent version, Over the Hill to the Poorhouse (1920), was also made – presages both Stahl's Imitation of Life and McCarey's Make Way for Tomorrow. Mae Marsh plays a saintly mother of four children, living with a jobless husband whose bootlegging activities bring tragedy to the family. The characters' motivations and actions resemble biblical stories; there is a Cain and Abel dynamic at work, while the role of the prophet of misery, Job, is given to the mother.

Unlike, say, Mamoulian and Lubitsch, King is seldom mentioned in discussions of those directors who freed the early American talking pictures from the chains of sound-recording, reclaiming

the mobile camera. He was never constrained by the technology at all. Rather, in an act of experimentation, he made films with continual camera movements, achieving the most astounding results in *Over the Hill*, whose opening shots rank as some of King's most mythic images of country life. There are many memorable scenes in which camera movement and sound brilliantly complement each other. The sounds of the mother's sewing machine transition to the raucous sound of the prison workshop, where the image follows this sonic suggestion and superimposes the shots of the house and the prison, marking the breakdown of the guilt-ridden father. The carol *Silent Night* (heard over a shot of a church window) is mixed with the sound of sleigh-bells while the camera economically pans from the church to the frozen window of the family house, using a dissolve to enter the house through the window.

In this Depression-era glorification of American values (the importance of family, community, being down to earth), it is paradoxically America itself that plagues those values with vanity, loss of identity and division. The characters live in an illusory world, which King acknowledges but never tears apart. After all, it's that lie that makes Americana.

Ehsan Khoshbakht

STATE FAIR

USA, 1933 Regia: Henry King

■ T. it.: *Montagne russe*. Sog.: dal romanzo omonimo (1932) di Phil Stong. Scen.: Paul Green, Sonya Levien. F.: Hal Mohr. M.: Robert Bischoff. Scgf.: Duncan Cramer. Mus.: Louis De Francesco. Int.: Will Rogers (Abel Frake), Janet Gaynor (Margy Frake), Lew Ayres (Pat Gilbert), Sally Eilers (Emily Joyce), Norman Foster (Wayne Frake), Louise Dresser (Melissa Frake), Frank Craven (il negoziante), Victor Jory (l'ambulante del tiro coi cerchi). Prod.: Winfield R. Sheehan per Fox Film Corporation ■ 35mm. D.: 97'. Bn. Versione



State Fair

inglese / English version ■ Da: 20th Century Fox per concessione di Park Circus ■ Restaurato nel 2019 da / Restored in 2019 by 20th Century Fox

Seconda collaborazione di King con l'amabile Will Rogers nel ruolo di un capofamiglia che si prepara ad andare alla grande fiera di stato con i suoi cari. In quell'eccitante occasione i personaggi faranno nuove esperienze (sessuali, emotive) prima di tornare a casa ciascuno con il suo bagaglio di ricordi e di nostalgie. King, con tono toccante seppur lieve, riassume la vita in novanta minuti: "La fiera è come la vita: inizia di slancio, offre tutto... e finisce troppo presto!". In questo quieto capolavoro, girato tre anni prima di *Partie de campagne* di Jean Renoir, non ci sono grandi tragedie, a parte l'inesorabile passare del tempo. Fu King a scoprire e a suggerire agli studios il libro di Phil Stong. La versione cinematografica, realizzata in un periodo di difficoltà finanziarie per la Fox (l'estate del 1932), fu un successo di critica e di pubblico. Per questo ebbe due remake, in forma di musical,

nel 1945 e nel 1962 (diretti rispettivamente da Walter Lang e José Ferrer). In *State Fair* King padroneggia ormai il suo stile registico invisibile, quasi che la macchina da presa agisca inconsciamente. Come *Over the Hill*, il film narra la maturazione di una famiglia, ma diversamente da esso è un'opera uniforme, cechoviana e statica. Non ci sono gli incessanti movimenti di macchina di due anni prima. Avendo trovato il linguaggio più consono al suo senso della narrazione, King scolpì questa grammatica nel marmo per aderirvi fino alla fine della sua carriera. Ciò gli consentì di creare momenti straordinari e completamente inediti per il cinema americano di allora, come nella scena del viaggio in auto verso la fiera all'imbrunire, avvolto in un silenzio irreale interrotto solo alla fine dalla madre, quasi fossero, dice la donna, gli ultimi esseri umani rimasti al mondo. King crea stati d'animo e passa agilmente dall'uno all'altro. L'intreccio di semplicità e crescente intensità emotiva fa di questo film uno dei gioielli del cinema degli anni Trenta. In *Le nevi del Chilimangiaro* Gregory

Peck dice che “il mondo è un mercato, le emozioni sono la moneta di scambio”. In questa fiera sono le emozioni la forza trainante della storia; anzi, sono la storia stessa.

Ehsan Khoshbakht

*King's second collaboration with the effortlessly lovable Will Rogers, who stars as the head of a family anxiously preparing for a state fair. In the event, the family members will encounter new experiences (sexual, emotional) before returning home, each with their own memories and a sense of longing. King, movingly yet lightly, encapsulates life in 90 minutes: "A State Fair is life – begins lustily – offers everything... And too soon, it's all over!". Made three years before Jean Renoir's *Partie de campagne*, in this quiet masterpiece there are no big tragedies except the passing of time itself. King discovered and suggested the Phil Stong book to the studio. The film version, made during a time of financial problems at Fox (summer 1932), was a success, critically and commercially, and so was remade twice, as a musical in 1945 and 1962 (directed by Walter Lang and José Ferrer, respectively). By this time King had already mastered his style of invisible direction, as if the camera were operating unconsciously. Like *Over the Hill* it's the story of a family maturing over time but unlike that film, *State Fair* is settled, Chekhovian, and static. There are none of the ceaseless camera movements of two years earlier. Having found the language which suited his sense of storytelling, King set this grammar in stone, and would adhere to it until the end of his career. This allows for powerful moments hitherto unseen in American films, such as when the family is driving up to the fair at dusk in eerie silence, later broken by the mother, who says it feels like they are the last people in the world. King establishes moods and moves swiftly from one to the next. The combination of simplicity and a rising emotional intensity makes this one of the crowning jewels of 1930s cinema. It was Gregory Peck in *The Snows of Kiliman-**

jaro who said, "The world is a market, emotions are the currency". At this fair, emotions are the driving force of the narrative; in fact they are the narrative.

Ehsan Khoshbakht

IN OLD CHICAGO

USA, 1937 Regia: Henry King

■ T. it.: *L'incendio di Chicago*. Sog.: Niven Busch. Scen.: Lamar Trotti, Sonya Levien. F.: J. Peverell Marley. M.: Barbara McLean. Scgf.: William S. Darling, Rudolph Sternad. Mus.: Cyril J. Mockridge. Int.: Tyrone Power (Dion O'Leary), Alice Faye (Belle Fawcett), Don Ameche (Jack O'Leary), Alice Brady (Molly O'Leary), Andy Devine (Pickle Bixby), Brian Donlevy (Gil Warren), Phyllis Brooks (Ann Colby), Tom Brown (Bob O'Leary), Sidney Blackmer (generale Phil Sheridan), Berton Churchill (senatore Colby). Prod.: Darryl F. Zanuck per Twentieth Century-Fox Film Corp. ■ 35mm. D.: 111'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: 20th Century Fox per concessione di Park Circus

Quando la Warner Bros. rinunciò a trasformare l'incendio di Chicago del 1871 in un'impresa ad alto budget, la Fox – che non aspettava altro – si imbarcò nella propria versione dell'evento, che stando alle voci doveva essere il progetto più costoso mai realizzato dagli studios. L'anno in cui entrò in produzione vi fu un altro incendio: quello degli archivi della Fox a Little Ferry, nel New Jersey, nel quale morì un ragazzo e andarono perduti molti film.

Realizzato in un periodo tra i più fertili della carriera di King, questo film dalle cadenze epiche ma dal ritmo agile segnava il ritorno al genere che il regista aveva parzialmente inventato: il film catastrofico. Dopo essersi già cimentato in passato con le scene elettrizzanti di un'eruzione vulcanica (*The White Sister*) e di un'inondazione (*The Winning of Barbara Worth*), King unì la maestria nel gestire le situazioni ca-

tastrofiche a un approccio più rapido e spensierato. L'esito – insieme al capolavoro del 1938, il musical *La grande strada bianca* – è probabilmente il suo miglior film con Tyrone Power. Entrambi offrono una vivace alternanza tra i personaggi e il loro ambiente sociale, con uno sguardo nostalgico ma anche carico di attese per il futuro. King amava narrare la nascita delle città come microcosmi americani, ma anche la loro caduta. Come in *Bernadette*, l'evento centrale è un pretesto per studiare le pratiche politiche e la corruzione della città (o del villaggio, nel caso di *Bernadette*) vista come luogo di opportunità, miracoli e tragedie. Questa è la versione completa del film, circa venti minuti più lunga delle copie solitamente proiettate.

Ehsan Khoshbakht

Malgrado le pretese di storicità, questo film epico della Fox costato due milioni di dollari – un quarto del budget andò nella messa in scena dell'incendio (che aveva provocato la morte di trecento persone e ben due milioni di danni) – appare a tratti piuttosto fantasioso. Ma Henry King, per il quale il Midwest era materia mitica come il West per Ford e il Medio Oriente per DeMille, rappresenta Chicago sia come un calderone di malaffare (prefigurazione della Chicago di Ben Hecht), sia come luogo in cui mettere in scena il suo tema ricorrente, la coesistenza di nichilismo e decoro, ribellione e vita domestica, rappresentato qui dalla dialettica Caino-Abele dei fratelli O'Leary (Tyrone Power e Don Ameche) e delle due donne che li comandano a bacchetta, una soubrette capitalista (Alice Faye) e la madre puritana (Alice Brady) che è anche la proprietaria della mucca recalcitrante che farà scoppiare l'incendio di Chicago. Non a caso è la reazione della mucca ai due chiassosi fratelli a scatenare il fuoco, quando i ragazzi O'Leary arrivano tardivamente alle mani. Volendo rivaleggiare con le scene madri del redditizio *San Francisco* (1936), la Fox dispose che l'intervallo fosse col-



In Old Chicago

locato ottanta minuti dopo l'inizio del film, appena prima dell'istante in cui la mucca scalcia la lanterna; così facendo la mezzora fatale in cui la città viene distrutta funzionava come seconda parte di un doppio spettacolo e la crisi morale veniva risolta con una sontuosa spettacolarità alla D.W. Griffith. Se nel film la città di Chicago appare inizialmente come una terra promessa in cui il padre-Mosè non può entrare e si trasforma poi in una sorta di Sodoma e Gomorra per la sua famiglia, anni dopo la stessa città farà da oasi culturale tragicamente irraggiungibile

per la frustrata eroina alla Emma Bonivary di *Wait till the Sun Shines*, Nellie (1952).

Jonathan Rosenbaum

After Warner Bros. dropped the idea of turning the Chicago fire of 1871 into a big-budget venture, Fox – which was waiting for this moment – embarked on its own take on the event, rumoured to be the studio's most expensive project to date. It went into production in the same year as another fire – in the Fox vault in Little Ferry, New Jersey – took away the life of one young man and many films.

Made during one of the most fertile periods of King's career, this epic yet swift work was a return to the genre that King had partly invented: the disaster movie. Having previously created thrilling scenes of a volcanic eruption (The White Sister) and a flood (The Winning of Barbara Worth), King combined his mastery of directing calamitous scenes with a more light-hearted, fast-moving approach. The result – along with King's other 1938 gem, the musical Alexander's Ragtime Band – is probably his best work with Tyrone Power. Both films briskly alternate between charac-

ters and their milieu, in a nostalgic yet forward-looking manner. King loved to narrate the building of cities as a microcosm of America, but he also told the stories of their fall. As in *The Song of Bernadette*, the main event is a pretext for a study of politics and corruption in the city (or the village, in the case of Bernadette), as the site of opportunities, miracles and tragedies.

This is the complete version of the film, running some 20 minutes longer than the more commonly seen prints.

Ehsan Khoshbakht

Despite claims to being historical, this two-million-dollar Fox epic – a quarter of whose budget went towards depicting the fire that had taken 300 lives and destroyed two million dollars' worth of property – is fanciful about some of its facts. Henry King, as mythical about the Midwest as Ford was about the West and DeMille was about the Middle East, makes Chicago both a cauldron of corruption (the grandfather of Ben Hecht's Chicago) and the site of his recurring theme – the coexistence of nihilism and decency, rebellion and domesticity. The latter is represented both by the Cain-and-Abel dialectic of the O'Leary brothers (Tyrone Power and Don Ameche) and the two women who lord it over them, a showgirl-capitalist (Alice Faye) and their prudish mother (Alice Brady), the latter of whom owns the recalcitrant cow who starts the fire of Chicago. Significantly, it's the response of that cow to her obstreperous offspring that sets off the fire, just after the O'Leary boys belatedly come to blows. Hoping to top the climactic earthquake of the profitable San Francisco (1936), Fox even arranged for an intermission 80 minutes into the picture, just before the cow kicks over the lantern, getting the climactic half-hour of urban destruction to function like the second part of a double-bill, and resolving the moral crisis with a spectacle in the grand manner of D.W. Griffith.

If Chicago in this film initially figures as a Promised Land whose Moses-like father can't enter, before it evolves into

some version of Sodom and Gomorrah for his family, the same city would function years later as a tragically unreachable cultural oasis for the frustrated, Emma Bovary-like heroine of King's Wait till the Sun Shines, Nellie (1952).

Jonathan Rosenbaum

JESSE JAMES

USA, 1939 Regia: Henry King

■ T. it.: *Jess il bandito*. Scen.: Nunnally Johnson. F.: W. Howard Greene, George Barnes. M.: Barbara McLean. Scgf.: William S. Darling, George Dudley. Int.: Tyrone Power (Jesse James), Henry Fonda (Frank James), Nancy Kelly (Zerelda), Randolph Scott (Will Wright), Brian Donlevy (Barshee), Donald Meek (McCoy), Henry Hull (maggiore Rufus Cobb), John Carradine (Bob Ford), Slim Summerville (il carceriere), J. Edward Bromberg (Mr. Runyan). Prod.: Darryl F. Zanuck per Twentieth Century-Fox Film Corp. ■ 35mm. D.: 106'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: BFI - National Archive per concessione di Park Circus

Il western, come dimostrano le statistiche, non era il punto forte di Henry King. A parte i primi film muti, poco conosciuti, i suoi contributi al genere furono pochissimi. Il revisionismo e il rigore stilistico di King, tuttavia, resero quei rari western opere essenziali: una romantica epopea pionieristica (*The Winning of Barbara Worth*), una storia di fuorilegge anticapitalisti (*Jesse James*), una tragedia antiviolenta (*The Gunfighter*), una riflessione sul tema della vendetta (*The Bravados*).

Qui il mito dei fratelli James è rappresentato con indulgenza, e già il titolo fa capire che il carismatico Frank James, masticatore di tabacco splendidamente interpretato da Henry Fonda, è un personaggio secondario destinato a occupare il centro della scena solo più tardi, nel sequel di Fritz Lang *The Return of Frank James* (1940). Ci sono altri personaggi secondari fortemente

caratterizzati, come John Carradine nei panni di Bob Ford, perenne Giuda, Henry Hull in quelli del farneticante giornalista dalla parolaccia facile, e Randolph Scott nel ruolo dello sceriffo comprensivo. Tuttavia il film non è tanto un'analisi dei personaggi quanto un resoconto di eventi con una precisione storica di cui King andava molto fiero. Se per *Sfida infernale* John Ford si era fatto raccontare i fatti da Wyatt Earp in persona, King parlò con il figlio di Frank James, avvocato in pensione di Kearney, nel Missouri. Per tutta la durata delle riprese il regista si sforzò di conservare la fedeltà della ricostruzione storica nella scelta degli oggetti di scena, nell'uso realistico del colore e nelle location. In quest'ultimo caso, essendo un pilota esperto, fece personalmente i sopralluoghi in aereo: il suo modo di dirigere le scene d'azione ne guadagnò una padronanza dello spazio che contribuì enormemente ai suoi film d'avventura.

Presumendo che i fatti storici non possano essere considerati spoiler, pare innocuo ricordare che Jesse viene colpito alle spalle. Il finale era sgradito al produttore Zanuck, che mentre King si trovava in ospedale chiese al regista John Cromwell di girarne uno alternativo. Per fortuna il risultato fu deludente, e il finale originale fu ripristinato. Il film, che registrò un grande successo al botteghino, dimostrò che "in certe occasioni è preferibile usare un po' di buon senso anziché forti dosi di finzione". Parola di Henry King.

Ehsan Khoshbakht

The western, as far as the statistics show, was not Henry King's forte. His mostly unseen early silents aside, he contributed very few entries to the genre. However, King's revisionism and stylistic rigour made his westerns essential works: whether pioneer romance epic (The Winning of Barbara Worth), anti-capitalist outlaw western (Jesse James), anti-violence tragedy (The Gunfighter) or anti-vengeance drama (The Bravados). Here, the myth of the James brothers is



Jesse James

depicted sympathetically and as the title suggests, the more charismatic, tobacco-spitting Frank James (superbly acted by Henry Fonda) is a secondary character – pushed to the centre only later, in Fritz Lang's sequel, *The Return of Frank James* (1940). There are other colourful supporting characters, such as the perpetually Judas-like John Carradine as Bob Ford; the ranting, cussing Henry Hull as a newspaperman; and Randolph Scott as the sympathetic sheriff. Yet, the film is less a character study than a record of events, whose historical accuracy King took great pride in. If John Ford got the story straight from the horse's mouth by meeting Wyatt Earp, King spoke to

Frank James' son, then a retired attorney in Kearney, Missouri. Throughout the shoot, he tried to retain a sense of accuracy – in the props, realist use of colour and choice of locations. The latter also involved King's skill in aviation, using his aeroplane to scout locations, which brought a sense of command over the space in his direction of action sequences, contributing enormously to his adventure films.

If one doesn't consider historical facts as spoilers, then it would seem harmless to point out that Jesse gets shot in the back. Producer Zanuck disliked this ending, so much so that while King was in hospital, he asked director John Cromwell to shoot

an alternative ending. Fortunately the result was disappointing, and the original was reinstated. Eventually a box-office hit, the film proved that "on some occasions it's better to use a little common sense than a lot of manufactured fiction", as King himself put it.

Ehsan Khoshbakht

TWELVE O'CLOCK HIGH

USA, 1949 Regia: Henry King

■ T. it.: *Cielo di fuoco*. Sog.: dal romanzo omonimo (1948) di Sy Bartlett e Beirne Lay Jr. Scen.: Sy Bartlett, Beirne Lay Jr.

F.: Leon Shamroy. M.: Barbara McLean. Scgf.: Lyle R. Wheeler, Maurice Ransford. Mus.: Alfred Newman. Int.: Gregory Peck (generale Frank Savage), Hugh Marlowe (tenente colonnello Ben Gately), Gary Merrill (colonnello Davenport), Millard Mitchell (generale Pritchard), Dean Jagger (maggiore Stovall), Robert Arthur (sergente McIlhenny), Paul Stewart (capitano 'Doc' Kaiser), John Kellogg (maggiore Cobb), Robert Patten (tenente Bishop). Prod.: Darryl F. Zanuck per Twentieth Century-Fox Film Corp. ■ 35mm. D.: 132'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: 20th Century Fox per concessione di Park Circus

I film di King con Gregory Peck pongono una critica dell'ultra-mascolinità in condizioni avverse. Peck aggiunge una dimensione ulteriore a queste avventure. Mentre il primo film d'aviazione di King, *A Yank in the RAF* (1941), era ben poco interessante, questo segna l'apice della sua carriera. Magistrale riflessione sull'attitudine al comando, le regole e la responsabilità, si snoda mettendo in discussione ciascuno di questi principi e si conclude in maniera ambigua e cupa. Narrato con la tecnica del flashback dal punto di vista di un maggiore (Dean Jagger, nel ruolo della sua vita), si svolge in un campo di volo inglese dal quale l'aviazione statunitense compie la sua prima serie di bombardamenti di precisione su obiettivi europei sotto il comando del coriaceo e inflessibile generale Savage (Peck). È un film di guerra con una sola scena di combattimento, realizzata attingendo per lo più a materiali d'archivio. Il conflitto non è particolarmente visibile o udibile. Il suo spietato bilancio sta tutto nei gesti, nelle parole inesprese, nel sudore sulla fronte di uomini balbettanti. Nessun altro film di finzione ha saputo tradurre con tanta precisione la guerra nel comportamento nevrotico di soldati sofferenti.

In questo film, uno dei più grandi mai realizzati, King esplora la linea sottile che separa il suicidio dall'eroi-



Twelve O'Clock High

smo, dove espressioni come 'massimo sforzo bellico' e 'integrità del gruppo' perdono ogni significato. Riappare il vecchio conflitto 'kinghiano' tra cuore e dovere: il comandante precedente ha fallito perché per lui le vite dei suoi uomini contavano più del successo della missione, mentre il nuovo comandante (Peck) decide di tenere sottochiave i suoi sentimenti. Riuscirà a ristabilire un equilibrio in quel mondo (il dovere è compiuto, gli uomini sono salvi), ma perderà il proprio. La tensione lo distrugge. Alla fine, sfiancato e a pezzi, giace sul letto come un gigante sconfitto. In King non c'è eroe che esca di scena senza piegare la schiena sotto il peso delle circostanze. Maggiore è l'ordine che si instaura, più l'anima si incrina: a questo proposito Peter von Bagh ha parlato di microcosmo e financo di profezia del futuro del mondo.

Ehsan Khoshtbakht

The films King made with Gregory Peck offer a critique of ultra-masculinity in adverse conditions. Peck adds an extra dimension to these ventures. Whereas King's first aviation film, A Yank in the R.A.F. (1941), was largely uninteresting, this one marks the peak of his career. A masterpiece about leadership, order and responsibility, it unfolds by questioning each of these principles, ending on a sombre, ambiguous note. Told in flashback from the perspective of a major (Dean Jagger, in the role of his lifetime), it focuses on an airfield in England where the US Air Force operates its first series of daylight precision bombings over European targets during WWII, under the leadership of the tough, uncompromising general Savage (Peck). It's a war film with just one combat scene, which is mostly constructed using archival footage. We don't see much of the war, or even hear about it. Instead, the conflict's heavy toll is revealed through gestures, unspoken words, the sweat on the forehead of stammering men. No other

fiction film has so precisely translated the war into the neurotic behaviour of suffering soldiers.

In this, one of the greatest films ever made, King investigates the fine line between suicide and heroism, where military terms such as 'maximum effort' and 'group integrity' lose their meaning. That old 'Kingly' conflict between soul and duty re-emerges: the previous commander has failed because he cared more about the lives of his men than the success of his mission while the new commander (Peck) decides to keep his soul under lock and key. Eventually, he brings a balance to that world (duty is done, lives are saved) but loses his own. The strain pushes him to the edge. At the end, burned out and shattered, he lies down on a bed like a defeated giant. No King hero leaves the screen without having his back bent. The more order that is introduced, the more the soul cracks from inside – leading Peter von Bagh to call this a microcosm and almost a prophecy of the future of the world.

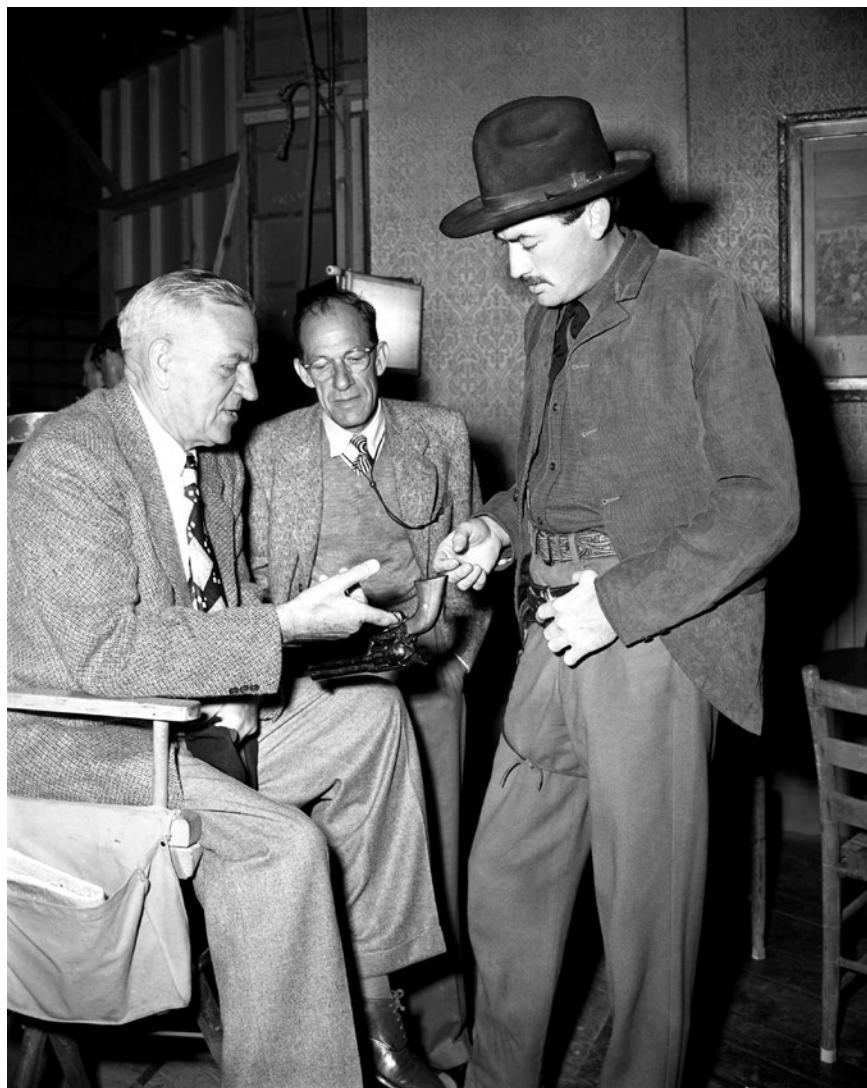
Ehsan Khoshbakht

THE GUNFIGHTER

USA, 1950 Regia: Henry King

■ T. it.: *Romantico avventuriero; Il fuorilegge del Texas*. Sog.: William Bowers, André De Toth. Scen.: William Bowers, William Sellers. F.: Arthur Miller. M.: Barbara McLean. Scgf.: Lyle R. Wheeler, Richard Irvine. Mus.: Alfred Newman. Int.: Gregory Peck (Jimmy Ringo), Helen Westcott (Peggy Walsh), Millard Mitchell (sceriffo Mark Strett), Jean Parker (Molly), Mae Marsh (Mrs. O'Brien), Karl Malden (Mac), Skip Homeier (Hunt Bromley). Prod.: Nunnally Johnson per Twentieth Century-Fox Film Corp. ■ 35mm. D.: 85'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: 20th Century Fox per concessione di Park Circus

Solitamente definito western 'adulto', *The Gunfighter* si differenzia sia dal freudiano *Notte senza fine* (1947)



The Gunfighter

che dal classico *Le furie* (1950). Benché tenda a equiparare il tempo sullo schermo al tempo reale, ma senza l'enfasi retorica di *Mezzogiorno di fuoco* sugli orologi, il suo metodo è il revisionismo storico e presuppone un 'vero' West che tragicamente pregiudica quello che accettiamo in altri western. Esso conduce un complesso doppio gioco con le aspettative del genere, esaudendone alcune e rimproverandocene non espressamente altre. Non è un caso che le prime e le ultime immagini del film siano quasi identi-

che ma si presentino come antitetiche dal punto di vista morale. In fondo la sciocca immaturità dei ragazzi che marinano la scuola nella speranza di assistere a una resa dei conti – messa in atto con pretesti ancora più sciocchi da maschi adolescenti per battere sul tempo pistoleri più anziani di loro – non è così dissimile dal fascino esercitato da molti western, che trattano queste situazioni con assoluta serietà. Pare che l'idea del film fosse nata quando un pugile in pensione, il peso massimo Jack Dempsey, aveva raccontato



The Gunfighter

allo sceneggiatore William Bowers che i ragazzini continuavano ad attaccar briga con lui. Il titolo originale della sceneggiatura, *The Big Gun*, conteneva perfino un'allusione sessuale. Ma l'approccio di Henry King a quel materiale, frutto di un lavoro a più mani (oltre a Bowers si ricordano André De Toth, William Sellers, il produttore Nunnally Johnson e perfino il futuro regista Roger Corman), si fonda su un realismo storico che rende molto meno eccitanti le ambientazioni, i costumi, gli oggetti di scena e le acconciature. I baffi a manubrio di Gregory Peck provocarono perfino qualche resistenza tra i dirigenti della Fox per il danno che arrecavano alla sua immagine.

Personalmente non ho mai amato l'inautenticità delle interpretazioni di Peck in ruoli da uomo del Sud (specie in *Il buio oltre la siepe* e *Un uomo senza scampo*), e tendo a considerarlo uno specialista di archetipi mitici più che un attore capace di creare personaggi credibili e complessi. Essendo Jimmy Ringo un pistolero e un ex rapinatore

di banche intrappolato nella propria fama, Peck risulta insolitamente convincente nel ruolo di un simbolo che aspira a un'irraggiungibile normalità.

Jonathan Rosenbaum

Commonly described as an 'adult' western, The Gunfighter differs from both the Freudian Pursued (1947) and the classical The Furies (1950). Though it comes close to equating screen time with real time, without any rhetorical emphasis (as High Noon brings with clocks), its method is historical revisionism, postulating a 'real' West that tragically undermines the ones we accept in other westerns. It plays an intricate double game with genre expectations, satisfying some demands and implicitly chiding us for others. Significantly, the film's first and final images are almost identical but register as antithetical in moral significance. After all, the callow silliness of boys skipping school so they can witness a hoped-for shootout – occasioned by the even sillier macho pretexts of adolescent males for beating still older gunfighters to the draw – is not so different from

the spell exerted by most westerns, which take this sort of behaviour with utmost seriousness.

This film was reportedly first suggested by retired heavyweight boxer Jack Dempsey telling screenwriter William Bowers that kids kept trying to pick fights with him, and the script's original title, The Big Gun, even stressed the sexual implications. But Henry King's approach to this material, scripted by several hands (including Bowers, André De Toth, William Sellers, producer Nunnally Johnson and even future director Roger Corman), is historical realism that strips settings, costumes, props, and hairstyles of most of their glamour. Gregory Peck's handlebar moustache even occasioned some executive resistance at Fox for what it did to his star image.

Speaking as someone who has always disliked the inauthenticity of Peck's performances in Southern roles (notably in To Kill a Mockingbird and I Walk the Line), I've tended to regard him as a specialist in mythic archetypes rather than an actor capable of creating believable or complex characters. Given Jimmy Ringo's status as a gunman and former bank robber trapped in the prison of his own reputation, Peck is unusually persuasive as an icon aspiring to an unreachable ordinary existence.

Jonathan Rosenbaum

WAIT TILL THE SUN SHINES, NELLIE

USA, 1952 Regia: Henry King

■ Sog.: dal romanzo *I Heard Them Sing* (1946) di Ferdinand Reyher. Scen.: Allan Scott, Maxwell Shane. F.: Leon Shamroy. M.: Barbara McLean. Scgf.: Lyle R. Wheeler, Maurice Ransford. Mus.: Alfred Newman. Int.: David Wayne (Ben Halper), Jean Peters (Nellie Halper), Hugh Marlowe (Ed Jordan), Albert Dekker (Lloyd Slocum), Helene Stanley (Eadie Jordan), Tommy Morton (Benny Halper Jr.), Joyce MacKenzie (Bessie Jordan), Alan Hale Jr. (George Oliphant), Richard Karlan (Mike

Kava). Prod.: George Jessel per Twentieth Century-Fox Film Corp. ■ 35mm. D.: 109'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: 20th Century Fox per concessione di Park Circus

“Capolavoro minore e praticamente sconosciuto sulla nostalgia in tutti i suoi aspetti”, come scrive Clive Denton, il film riassume quasi cinquant'anni di vita a Seville, narrati in flashback dal punto di vista del barbiere della cittadina. È uno dei primi casi in cui King offre un ritratto completamente maturo di un rapporto coniugale, e il barbiere e la sua bellissima e tormentata moglie sono chiaramente primi abbozzi che verranno sviluppati nei melodrammi in CinemaScope dell'ultimo King, in particolare *Tenera è la notte*.

Tratto da un romanzo inizialmente opzionato dalla compagnia di Edward G. Robinson con l'idea di farlo interpretare a quest'ultimo (cosa che, data l'età di Robinson, avrebbe portato a un noir più che a un melodramma), il film è una delicata variazione su un tema ricorrente in King, l'incostanza delle emozioni. Qui lo stoicismo del regista, la sua passione per il processo di creazione delle società e il suo sguardo nostalgico a un'America perduta toccano il loro apice. Con un'atmosfera più amara e cupa di gran parte dei film di questo autore, a dispetto della seducente fotografia in Technicolor.

Ehsan Khoshbakht

Uno dei generi in cui Henry King eccelleva era il cosiddetto 'Americana', scarsamente apprezzato fuori degli Stati Uniti. Temo che tale affinità con qualcosa che molti trovano poco interessante se non irritante sarà sempre destinata a ostacolare la comprensione del cinema di King. Su oltre cento film – almeno la metà dei quali dovrebbe essere nota a chiunque abbia a che fare con il cinema di Hollywood – sono molti a rientrare nel genere 'Americana', del quale *Wait Till the Sun Shine, Nellie* è la più pura espressione. Chi è



Wait Till the Sun Shine, Nellie

allergico ai simboli dello stile di vita americano – torta di mele, hot dog, chewing-gum, marshmallow, sciroppo Aunt Jemima per pancake e caramelle Life Savers – probabilmente non riesce a cogliere in King la rivelazione mai troppo ottimistica del calore umano, del senso dell'umorismo, della generosità, dell'amore e della resilienza dei suoi personaggi.

Benché King sia stato etichettato come 'convenzionale' e 'conservatore', oso dire che nessun altro regista americano di quel periodo ha saputo abbracciare mezzo secolo in un centinaio di minuti, ha avuto il coraggio (a parte Hitchcock) di eliminare uno dei personaggi centrali a metà film e, con l'eccezione di Joseph Losey, ha affidato a David Wayne il ruolo principale senza cercare di renderlo simpatico al pubblico.

Miguel Marías

A “virtually unknown minor masterpiece of nostalgia in all its aspects”, according to Clive Denton, chronicling nearly 50 years of life in the small town of Seville, narrated in flashback

from the point of view of the town's barber. One of the first instances in King's cinema of a fully matured portrayal of a marital relationship, the barber and his beautiful and troubled wife are early character sketches for King's late-period CinemaScope melodramas, especially *Tender Is the Night*.

Based on a novel that was originally optioned by Edward G. Robinson's company, with the plan being for him to star (which, considering Robinson's age, could have led to something closer to film noir than melodrama), the film is a subtle take on King's recurring motif of the fickleness of emotions. Here, King's stoicism, his fascination with showing the process of building societies and his yearning look back at a lost America reach a climax that, in contrast with the alluring Technicolor cinematography, has a heavier heart and a darker mood than most of his other films.

Ehsan Khoshbakht

One of the genres in which Henry King excelled was the very vaguely defined 'Americana' films, scarcely appreciated outside their country of origin. I'm



The Bravados

afraid that his affinity with something that many find uninteresting if not repellent will always hinder a fuller understanding of King's cinema. Of the more than 100 films that he directed – at least half of which should be known by anyone dealing with Hollywood cinema – a good number can be labeled as Americana films, with Wait Till the Sun Shines, Nellie as the most naked and pure expression of this theme. People allergic to all things 'American' – apple pie, hot dogs, chewing gum, marshmallows, Aunt Jemima Pancake Syrup and Life Savers – would probably miss King's never-too-optimistic uncovering of warmth, humour, generosity, affection and resilience in his characters.

King may often be labelled as 'conventional' and 'conservative', but I dare say that no other director in American cinema of this period could cover half a century in about 100 minutes, to have the courage (with the exception of Hitchcock) to eliminate one of the central characters halfway through the picture and, with the exception of Joseph Losey,

to cast David Wayne in the main role, without trying to make him sympathetic to the audience.

Miguel Marías

THE BRAVADOS

USA, 1958 Regia: Henry King

■ T. it.: *Bravados*. Sog.: dal romanzo omonimo (1958) di Frank O'Rourke. Scen.: Philip Yordan. F.: Leon Shamroy. M.: William Mace. Scgf.: Lyle R. Wheeler, Mark-Lee Kirk. Mus.: Lionel Newman. Int.: Gregory Peck (Jim Douglas), Joan Collins (Josefa Velarde), Stephen Boyd (Bill Zachary), Albert Salmi (Ed Taylor), Henry Silva (Lujan), Kathleen Gallant (Emma Steinmetz), Lee Van Cleef (Alfonso Parral), Barry Coe (Tom), George Voskovec (Gus Steinmetz), Herbert Rudley (sceriffo Sanchez). Prod.: Herbert B. Swope Jr. per Twentieth Century-Fox Film Corp. ■ 35mm. D.: 98'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: 20th Century Fox per concessione di Park Circus

Il *revenge drama* austero e moralmente ambiguo *The Bravados* imbocca lo stesso cammino accidentato di *Rancho Notorious* (1952) di Fritz Lang, di *I due volti della vendetta* (1961) di Marlon Brando e di molti dei grandi western degli anni Cinquanta di Anthony Mann e di Budd Boetticher. Tutti questi film seguono il destino di uomini segnati da ferite psicologiche infette e incrostate di stoica amarezza, i quali si illudono che la vendetta li guarirà. La causa può anche essere giusta – spesso, come in *The Bravados*, è il tentativo di vendicare lo stupro e l'omicidio di una donna – ma l'odio ossessivo li deforma, trasformando coraggio e integrità in nevrosi monomaniacale. In questi film la vendetta non guarisce nessuno; l'eroe può solo redimersi abbandonando l'impresa o distruggersi portandola a compimento. Qui King aggiunge un tocco in più allo schema, insinuando ben presto il dubbio che i quattro fuorilegge cui Jim Douglas (Gregory Peck) sta dando la caccia siano gli uomini sbagliati e che questo a lui nemmeno importi. Per King è il quinto dei sei film con Peck, la cui consueta rettitudine morale si irrigidisce in moralismo rendendo tanto più sconvolgenti i suoi lampi di sadismo. Douglas uccide un uomo mentre striscia in ginocchio e ne fa fuori un altro appendendolo a un albero a testa in giù. I fuorilegge sono stati già condannati a morte all'inizio del film; dopo essere fuggiti uccidono senza esitazione, e uno di essi rapisce e aggredisce una giovane. Ha importanza che siano innocenti di un crimine quando ne hanno commessi molti altri?

Malgrado i paesaggi maestosi – le pianure battute dal sole e le rocce a strapiombo degli stati messicani di Michoacán e Jalisco – e la splendida fotografia a colori di Leon Shamroy, *The Bravados* è un film duro e asciutto, privo della tenerezza mostrata da King nei suoi rustici ritratti dell'America rurale. Denuncia un bisogno di redenzione e allude alla fede cattolica del re-

gista, ma resta il ritratto problematico di una certezza ottusa e arrogante, che Peck associò alla ricerca collettiva di un capro espiatorio incarnata dal mac-cartismo.

Imogen Sara Smith

Henry King's austere, morally ambiguous revenge drama The Bravados treads the same stony path as Fritz Lang's Rancho Notorious (1952), Marlon Brando's One-Eyed Jacks (1961), and many of the great 1950s westerns of Anthony Mann and Budd Boetticher. All these films track men whose festering psychological wounds, scabbed over by embittered stoicism, drive them to pursue a vengeance they imagine will make them whole again. Their causes may be just – often, as in The Bravados, they are seeking to avenge the rape and murder of a woman – but obsessive hatred warps them, twisting courage and integrity into neurotic monomania. No one is healed by revenge in these movies; the hero is either redeemed by abandoning his quest or gutted by achieving it. Here, King gives an extra twist to the pattern, planting early on the suspicion that the four outlaws that Jim Douglas (Gregory Peck) is hunting down may be the wrong men – and that he might not even care. This was the fifth of King's six films with Peck, whose usual upstanding decency shades into self-righteous inflexibility, and makes his glints of sadism all the more shocking. Douglas kills one man as he grovels on his knees, and dispatches another by stringing him upside-down from a tree. The outlaws have already been sentenced to hang when the movie begins; after escaping, they kill without hesitation, and one kidnaps and assaults a young woman. Does it matter if they are innocent of one crime, when they are guilty of so many others?

Despite the grandeur of its landscapes – the sun-beaten plains and plunging cliffs of Mexico's Michoacán and Jalisco provinces – and the ravishing colour cinematography by Leon Shamroy, The Bravados is lean and hard, with little of the tenderness found in King's folksy

portraits of rural America. It gestures toward redemption, with hints of the director's Catholic faith, but remains a troubling portrait of blinkered, overbearing certainty, which Peck linked to the communal scapegoating of McCarthyism.

Imogen Sara Smith

KING OF THE MOVIES

Gran Bretagna, 1978 Regia: Philip Chilvers

■ F.: Bill Matthews. M.: Victor Jamison. Int.: Henry King (se stesso), Martin Jarvis (narratore). Prod.: Judy Lindsay per BBC ■ DCP. D.: 41'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: BBC

Documentario-intervista trasmesso dalla BBC nel maggio del 1978, in coincidenza con una retrospettiva dedicata a King al National Film Theatre (oggi BFI Southbank). Il maestro novantenne partecipò all'evento e fu intervistato davanti a una macchina da presa. A parte gli spezzoni di film, *King of the Movies* si basa quasi per intero sui racconti divertenti, illuminanti e affascinanti del suo protagonista. Elegante con l'inconfondibile farfallino e gli occhiali con la montatura di tartaruga che lo facevano assomigliare in quegli ultimi anni a un professore di storia americana, King ricorda il mezzo secolo trascorso a fare "il mestiere più strano del mondo". Parla dell'amore per il paesaggio rurale americano ("Mi piace la campagna, di qualsiasi paese"); della scoperta di Tyrone Power e di Alice Faye; di come avesse superato le limitazioni dei primi film sonori andando in Florida a girare *Il porto dell'inferno*, il suo primo talkie; delle riserve di Zanuck sugli eroi baffuti (Power e Peck); dell'uso della luce per trasmettere la spiritualità ("Qui ci voglio una luce divina" disse al direttore della fotografia Arthur Miller in *Bernadette*); degli anni a Parigi e dell'incontro con Hemingway, che lo portò a girare un'ambiziosa serie di film incentrati sugli autori americani del Ventesimo

secolo. Si apprendono molte cose, ma soprattutto si apprezzano alcune lezioni più personali, come quando King dice "per me ogni emozione che si vede in un film è passata attraverso la sensibilità del regista, e quell'emozione c'è, che egli decida di mostrarla oppure no", ricordandoci che il più delle volte egli sentiva quel che filmava, e filmava quel che sentiva.

Ehsan Khoshbakht

An interview-based documentary broadcast by the BBC in May 1978, made to coincide with a season dedicated to King at London's National Film Theatre (now BFI Southbank). The 90-year-old master was in attendance at the tribute event and was interviewed on camera. Film clips aside, King of the Movies relies almost entirely on the brilliance of King's storytelling, which entertains, illuminates and charms. Elegantly dressed in his typical late-period style of bowtie and horn-rimmed glasses, resembling a professor of American history, King reminisces on half a century in "the strangest business in the world". He talks about his love for the rural American landscape ("I like the countryside of any country"); discovering Tyrone Power and Alice Faye; overcoming the limitations of early sound film by moving to Florida to shoot his first talkie Hell Harbour; Zanuck's issues with his moustached heroes (Power and Peck); the translation of spirituality in the movies through the use of light ("I want a holy light here," he asked the cameraman Arthur Miller in The Song of Bernadette); his years in Paris and meeting Hemingway, which led to King directing a series of high-profile films focused around 20th-century American authors. There are facts to learn but also more personal lessons to cherish, such as when King says, "I feel every emotion that you see in a picture has passed through the director's mind and whether he shows it or doesn't, the emotion is there", reminding us that, most of the time, he actually felt what he filmed, and filmed what he felt.

Ehsan Khoshbakht



NAPOLETANO A CINECITTÀ, EDUARDO DE FILIPPO CINEASTA

A Neapolitan at Cinecittà, Eduardo De Filippo the Filmmaker

Programma a cura di / Programme curated by **Emiliano Morreale**
in collaborazione con / in collaboration with **Università degli Studi di Napoli Federico II**

Eduardo De Filippo è uno dei pilastri del teatro europeo del Novecento, non solo italiano: erede della grande tradizione partenopea (era figlio di Eduardo Scarpetta, il più celebre rappresentante del teatro napoletano della sua epoca), l'ha saputa innovare portandola a confronto con i temi e le forme novecentesche, a cominciare da Pirandello. Il suo incontro col cinema si è svolto soprattutto in due tempi. Dapprima alla vigilia e nei primi anni della Seconda guerra mondiale, e poi dal dopoguerra alla metà degli anni Cinquanta: ed è in questa seconda fase che, come regista, l'incontro ha gli esiti più felici. In mezzo, tra il '45 e il '48, c'è l'esplosione dei suoi capolavori teatrali: *Napoli milionaria*, *Questi fantasmi*, *Filumena Marturano*, *Le voci di dentro*. C'è la rottura col fratello Peppino, e la ricerca di soldi per il suo progetto del Teatro San Ferdinando. Il cinema gli serve per guadagnare, ma diventa un terreno di sperimentazione. Comincia realizzando una memorabile versione cinematografica di *Napoli milionaria*, in studio, che è già una riflessione sul neorealismo in crisi. Dal '51 al '53, in pratica, lascia il teatro per il cinema: ma, a parte gli adattamenti di sue commedie, è in alcuni titoli ideati appositamente per il grande schermo che Eduardo indica strade originali, precorrendo la futura commedia all'italiana (*Ragazze da marito* e soprattutto *Napoletani a Milano*) o inventando una commedia nera originale (*Marito e moglie*), di una ferocia senza paragoni.

Non c'è nulla di teatrale, in questi film di De Filippo: c'è un uso inventivo della macchina da presa, un ritmo arioso o concentrato, un tono feroce più accentuato che nei lavori per il palcoscenico. È questo, secondo gli studiosi, il culmine della sua stagione più acre, prima del ritorno a teatro nel '54 nei panni di Pulcinella, in una fase più riconciliata. Ed è una breve stagione in cui il regista sembra indicare strade nuove poco seguite, o seguite successivamente, dal nostro cinema. Un piccolo patrimonio da recuperare. In seguito, si proverà in operazioni eccentriche e non sempre riuscite (una specie di Fellini apocrifo, *Fortunella*, una commedia pop onirica, *Spara forte, più forte... non capisco*), ma troverà un nuovo terreno congeniale con la televisione. Lì rimetterà in scena le sue opere trovando un nuovo pubblico nazionale, ma anche inventandosi uno stile personale adatto al nuovo mezzo.

Straordinario uomo di palcoscenico, Eduardo non ha avuto molta fortuna sullo schermo (diversamente dai fratelli Peppino e Titina, che offrirono interpretazioni memorabili in numerosi film, soprattutto comici). Il suo stile di recitazione era difficilmente esportabile al cinema, diversamente da quello dei fratelli. Ma l'eredità del suo teatro nel cinema italiano è stata enorme: Pasolini e Carmelo Bene lo avrebbero voluto in loro progetti, Fellini sognava di affidargli la parte di Trimalcione nel *Satyricon*, e in fondo, ogni volta che in un film italiano una famiglia si mette a tavola (da *Amarcord* a *Reality* di Garrone) c'è sempre un pizzico di Eduardo.

Eduardo De Filippo was a pillar of 20th-century European theatre, and not just in Italy: heir of the great Neapolitan tradition of theatre (he was the son of Eduardo Scarpetta, the most famous exponent of Neapolitan theatre of his times), De Filippo knew how to bring it up to date, measuring it against twentieth-century themes and forms, starting with Pirandello. There are two phases of his experience in film: the eve and early years of the Second World War, and later from the postwar period to the mid-50s. His encounter with cinema as a director yielded its happiest results during this second stage. The interval between these two periods, from 1945 to 48, was the birth of his theatre masterpieces: Napoli milionaria, Questi fantasmi, Filumena Marturano and Le voci di dentro. There was a rift between him and his brother Peppino, and he was looking for funding for the Teatro San Ferdinando project. He needed film to earn money, but it was also a testing ground. He started by making a memorable film version – shot in studio – of Napoli milionaria, which was also an early reflection on neorealism in crisis. From 1951 to 53, he basically left theatre for cinema; aside from adaptations of his comedies, De Filippo created works specifically for the big screen that went in original directions, anticipating commedia all'italiana (Ragazze da marito and especially Napoletani a Milano) or inventing a new black comedy with unparalleled ferocity (Marito e moglie).

There is nothing theatrical about De Filippo's films; they have inventive camerawork, an airy or concentrated rhythm, and a fiercer tone than his works for the stage. According to scholars, this was the height of his bitterest period, before he returned to theatre in 1954 as Pulcinella and began a more peaceful phase. It was a short period in film in which this director revealed new paths that had been little explored or explored later on in Italian cinema – a small legacy worth reviving. Later, De Filippo tried his hand at some more eccentric and not always successful films (a kind of apocryphal Fellini, Fortunella, a dreamlike pop comedy, Spara forte, più forte... non capisco) but would find new fertile terrain in television. In fact, he restaged his works for TV, discovering a new national audience and inventing his own personal style for the medium.

An extraordinary showman on stage, Eduardo didn't have much luck on the big screen (unlike his brother and sister Peppino and Titina, who gave memorable film performances, especially in comic roles). Unlike his siblings he had an acting style that did not transfer well to film. But the impact of his theatre on Italian cinema is enormous: Pasolini and Carmelo Bene would have liked having him in their projects, and Fellini dreamed of giving him the part of Trimalcione in Satyricon. In the end, every time a family gathers around a table in an Italian movie (from Amarcord to Reality by Garrone) there is always a pinch of Eduardo.

Emiliano Morreale

Emiliano Morreale

IL CAPPELLO A TRE PUNTE

Italia, 1935 Regia: Mario Camerini

■ T. int.: *Three Cornered Hat*. Sog.: dal romanzo omonimo (1874) di Pedro Antonio de Alarcón. Scen.: Ercole Patti, Ivo Perilli, Mario Soldati. F.: Massimo Terzano. M.: Fernando Tropea. Scgf.: Piero Filippone. Mus.: Ernesto Tagliaferri, Nicola Valente. Int.: Eduardo De Filippo (don Teofilo), Peppino De Filippo (Luca), Leda Gloria (Carmela), Dina Perbellini (donna Dolores), Enrico Viarisio (Garduña), Arturo Falconi (capitano della guardia), Giuseppe Pierozzi (Pasqualino), Cesare Zoppetti (Salvatore), Tina Pica (Assunta), Gorella Gori (Concettina). Prod.: Giuseppe Amato per Lido Film ■ 35mm. D.: 73'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Viggo srl

Il cappello a tre punte cominciava con delle immagini ispirate alla *Storia di Napoli* di Benedetto Croce, un'opera che avevo studiato con Perilli. Il film era tratto da un'opera spagnola di Alarcón. Noi abbiamo rappresentato Napoli sotto la dominazione spagnola. C'erano all'inizio delle guardie spagnole che bastonavano un individuo dalle mani legate e che lo portavano in prigione. Può immaginare questa scena vista da Mussolini che ignorava tutto del contenuto del film. [...] Senza vedere il film, De Feo, appena saputo che era finito, è andato a trovare Peppino Amato, il produttore, per dirgli: "Dammi *Il cappello a tre punte*, lo porto a Villa Torlonia per mostrarlo al Duce". La Villa Torlonia aveva una sala di proiezione: tutta la famiglia di Mussolini assisteva. [...] C'era un'altra scena sulla tassa di famiglia, ancora una cosa studiata in Benedetto Croce. C'era ancora una scena di gogna con dei condannati, contestatori che avevano manifestato contro il governo. [...] Arrivato a questo punto, Mussolini si è alzato, ha gettato una sedia per terra ed è uscito dalla sala furioso dicendo: "Bella sensibilità politica, dopo tredici anni di fascismo". Mario Camerini, intervista di Jean A. Gili, in *Mario Camerini: la nascita*

della modernità, a cura di Arnaldo Colasanti e Ernesto Nicosia, Edizioni Festival del Cinema di Roma, Roma 2011

Per dare il giusto tocco di napoletanità sono sufficienti Eduardo e Peppino ("Ho visto quel mugnaio che dicono che ti somigli", dice la governatrice al proprio consorte) e con loro una scaragliata e smargiassa Tina Pica al suo esordio nel cinema sonoro alla bella età di cinquant'anni (era apparsa nel 1916 in due film muti di Elvira Notari), che s'accapiglia con la mugnaia invidiata per la bellezza e le arti seduttive.

[...] Gli accenni di spagnolismo designano assai meno una determinazione formale profferta in omaggio all'originale e alle scelte ambientali, e molto di più, invece, un'accentuazione condotta a ditirambeggiare e ironizzare sulle stramberie e sulla pomposità del potere. Tant'è che il governatore Teofilo impersonato da Eduardo (in traduzione nostrana dell'alarconiano *Conegidor*), fa scialo di un cincischiato e biasciante fraseggio tra il dialetto e la lingua. Gualtiero De Santi, *La biblioteca di Camerini*, in *Mario Camerini: la nascita della modernità*, a cura di Arnaldo Colasanti e Ernesto Nicosia, Edizioni Festival del Cinema di Roma, Roma 2011

*Il cappello a tre punte began with a series of images inspired by Benedetto Croce's History of Naples, a book that I had studied with Perilli. The film was based on a Spanish text by Alarcón. We depicted Naples under Spanish rule. At the start of the film, Spanish guards beat a handcuffed individual and lead him to prison. You can imagine how Mussolini, who completely ignored the film's content, viewed such a scene [...] As soon as he heard that the film was completed, and without having seen it, De Feo went to the producer, Peppino Amato, to say: "Give me *Il cappello a tre punte* and I'll take it to Villa Torlonia to screen for the Duce". Villa Torlonia had a screening room and all of Mussolini's family were present. [...]*

There was also a scene dealing with the family tax, which I had also studied in Benedetto Croce. And there was a scene with convicts who had demonstrated against the government and are placed in stocks. [...] At this point, Mussolini got up, threw a chair on the floor and stormed out furiously saying: "What political sensitivity, after 13 years of Fascism!" Mario Camerini, interview by Jean A. Gili, in *Mario Camerini: la nascita della modernità*, edited by Arnaldo Colasanti, Ernesto Nicosia, Edizioni Festival del Cinema di Roma, Roma 2011

Eduardo and Peppino were sufficient to create the right tone of Neapoliteness ("I saw that miller whom they say resembles you", the governess says to her spouse). They were flanked by a dishevelled and blustery Tina Pica, here making her sound cinema debut at the ripe old age of 50 (in 1916 she had appeared in two silent films directed by Elvira Notari) as she comes to blows with the female miller, whose beauty and seductive wiles she envies.

[...] *The allusions to Spain are less a stylistic choice in homage to the source text and its setting than an accentuation designed to comment and ironise on the eccentricity and pomposity of the powerful. In point of fact, in his interpretation of Governor Teofilo (the Italian translation of Alarcón's Conegidor), Eduardo has fun with a mumbled and muddled mixture of Neapolitan dialect and standard Italian.*

Gualtiero De Santi, *La biblioteca di Camerini*, in *Mario Camerini: la nascita della modernità*, edited by Arnaldo Colasanti, Ernesto Nicosia, Edizioni Festival del Cinema di Roma, Roma 2011

NAPOLI MILIONARIA

Italia, 1950 Regia: Eduardo De Filippo

■ T. int.: *Side Street Story*. Sog.: dalla pièce omonima (1945) di Eduardo De Filippo. Scen.: Eduardo De Filippo, Piero



Napoli milionaria

Tellini, Arduino Majuri. F.: Aldo Tonti. M.: Douglas Robertson, Giuliana Attenni. Scgf.: Piero Filippone, Piero Gherardi, Achille Spezzaferri. Mus.: Nino Rota. Int.: Eduardo De Filippo (Gennaro Jovine), Leda Gloria (Amalia), Delia Scala (Maria Rosaria), Gianni Musy Glori (Amedeo), Totò (Pasquale Miele), Carlo Ninchi (il brigadiere), Dante Maggio (il pizzaiolo), Titina De Filippo (donna Adelaide), Laura Gore (signora Spasiani), Mario Soldati (ragionier Spasiani). Prod.: Eduardo De Filippo, Dino De Laurentiis per Teatri della Farnesina ■ 35mm. D.: 102'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Filmauro

Napoli milionaria segna il ritorno in grande stile di Eduardo al cinema nel

dopoguerra, come interprete, regista, coproduttore, con i larghi mezzi messi a disposizione da Dino De Laurentiis. La pièce del 1945 è anche un'opera fondativa della temperie neorealista: nelle settimane in cui Eduardo la scrive e la mette in scena, Rossellini lavora a *Roma città aperta*. Oggi il lavoro di Eduardo appare imprescindibile per comprendere il cinema di quegli anni, e in particolare l'intreccio di commedia e mélo. Cinque anni dopo, il film arriverà in piena risacca del neorealismo, e si troverà davanti modelli chiari e prestigiosi. Lo si vede subito, dalla classica voce over neorealistica, vero marchio di fabbrica di tanto cinema di quegli anni. Ma *Napoli milionaria* è forse il film in cui Eduardo va più a fondo nella rilettura cinematografica

di un proprio testo. Già il set ibrido, quinta teatrale ricostruita in studio ma popolata di veri abitanti dei 'bassi', è un elemento di cortocircuito, accentuato da movimenti quasi virtuosistici in piano-sequenza. Il risultato è più corale del testo di origine, più spostato sul vicolo che sull'interno.

Ed è inevitabile scorgere nel film il senno del poi, in maniera particolarmente evidente nell'epilogo, con il montaggio alternato tra le manifestazioni elettorali del dopoguerra. Totò ('doppio' del personaggio di De Filippo, e grande elemento di forza del film), preso in affitto dai democristiani per proteggere il vero rappresentante del partito dalle contestazioni dei comunisti, improvvisa un piccolo monologo dichiarandosi "un cavallo che



Filumena Marturano

si affitta". Tra Democrazia Cristiana e Partito Comunista, Eduardo rimane ancorato a un populismo democratico di fondo, che lo rende distante soprattutto dal fascismo e da Achille Lauro, e disposto a considerare l'elemento positivo dei grandi partiti di massa, ma anche a guardarli con disincanto.

Emiliano Morreale

Napoli milionaria is Eduardo's magnificent, postwar return to the cinema, as actor, director and co-producer and with significant means placed at his disposal by Dino De Laurentiis. The source play dates from 1945 and is a foundational work of the neorealist era: during the very weeks that Eduardo was writing and staging the play, Rossellini was working on Rome Open City. Today, Eduardo's text is essential for understanding the cinema of those years, and in particular the mixing of comedy and melodrama. Five years later, the film emerged at the height of the neorealist movement, alongside clear and prestigious models. This is immediately apparent from the classic neorealist voice-over,

the real trademark of so much of the cinema of the period. But Napoli milionaria is perhaps the film in which Eduardo goes furthest towards a cinematic rewriting of one of his theatrical texts. Already the hybrid set, a theatrical backdrop recreated in the studio but populated by real inhabitants of Neapolitan 'bassi' (ground-floor apartments), is a kind of short circuit, accentuated by the almost virtuoso camera movements and long-takes. The result is more choral than the source text, more oriented towards the street than the interior of the apartment. A sense of hindsight is unavoidable in the film, particularly in the epilogue, with its cross-cutting between the postwar electoral campaigns. Totò (who 'doubles' De Filippo's character and is the most powerful element in the film) is hired by the Christian Democrats to protect the party's real candidate from the Communist demonstrations and he improvises a short monologue defining himself as a "horse for hire". Caught between the Christian Democrats and the Communist Party, Eduardo remains anchored to an underlying democratic pop-

ulism, which distances him from both Fascism and Achille Lauro, and open to the positive elements of the mass parties, but also wary of them.

Emiliano Morreale

FILUMENA MARTURANO

Italia, 1951 Regia: Eduardo De Filippo

■ Sog.: dalla pièce omonima (1946) di Eduardo De Filippo. Scen.: Eduardo De Filippo, Piero Tellini. F.: Leonida Barboni. M.: Gisa Radicchi Levi. Scgf.: Piero Filippone. Mus.: Nino Rota. Int.: Titina De Filippo (Filumena Marturano), Eduardo De Filippo (Domenico Soriano), Tamara Lees (Diana), Tina Pica (Rosalia), Gianni Musy Glori (Riccardo), Carlo Pennetti (Alfredo), Aldo Giuffrè (Luigi), Rosita Pisano (Lucia), Marina Campo Re (Giulia), Domenico Modugno (avvocato Nocella). Prod.: Luigi De Laurentiis per Arco Film ■ 35mm. D.: 98'. Bn. Versione italiana / Italian version

■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Ripley's Film

Versione cinematografica di una delle commedie più celebri di Eduardo da cui Vittorio De Sica trarrà nel 1964 *Matrimonio all'italiana*, con Marcello Mastroianni e Sophia Loren. Filumena, ex prostituta e amante di Domenico Soriano per decenni, quando scopre che l'uomo ha intenzione di prendere moglie si finge in punto di morte e si fa sposare. Domenico, scoperto l'inganno e l'esistenza di tre figli di Filumena (dei quali uno sarebbe suo) non trova pace.

"Eduardo De Filippo ha definitivamente vinto la sua battaglia di regista cinematografico. E dobbiamo essergliene sinceramente grati. Film come questo *Filumena Marturano*, con certe asprezze, con certe fratture – poca roba comunque – e, invece, con tanto vigore, tanto impegno sentimentale, tanta poesia, capitano davvero di rado sugli schermi. Con questa sua opera, Eduardo De Filippo s'inserisce validamente nel ristretto numero dei nostri

maggiori registi: Visconti, Rossellini, De Sica. Ricordavamo l'entusiastica accoglienza del pubblico milanese alla prima del lavoro teatrale; ricordavamo quegli applausi commossi, quelle lacrime vere, e temevamo un poco per questo film, temevamo che questa pellicola smorzasse in qualche modo l'eco di quegli applausi, in qualche modo li limitasse, presentandoci lo sfruttamento d'un successo operato dallo stesso autore del fortunatissimo lavoro. Eduardo De Filippo non ha sfruttato se stesso, non ha imitato se stesso, ma ha creato un'opera nuova, ricca e vitale" (Oreste Del Buono, "Milano sera", 29 novembre 1951).

Emiliano Morreale

This film is an adaptation of one of Eduardo's most celebrated plays, on which Vittorio De Sica also based his 1964 Marriage Italian Style, starring Marcello Mastroianni and Sophia Loren. Filumena, an ex-prostitute and for decades Domenico Soriano's lover, discovers that he intends to get married and so pretends to be on the verge of death in order to get him to marry her instead. Domenico, having discovered the trick and learned of the existence of Filumena's three children (one of whom is his), can no longer find peace.

"Eduardo De Filippo has definitively won his battle as film director. And we must be sincerely grateful. Films such as Filumena Marturano – marred only by a few (minor) ruptures and some unevenness, but nonetheless displaying great vigour, great emotional commitment, great poetry – only rarely reach the screen. With this work, Eduardo De Filippo can truly be included in the short list of our greatest directors: Visconti, Rossellini, De Sica. We remembered the enthusiastic reception the Milanese audience gave the play's opening night; we remembered the emotional applause, those honest tears, and we worried about the film, worried that it might dampen the echoes of that applause, worried that the play's author might limit himself to exploiting his own play's success. But



Ragazze da marito

Eduardo De Filippo has neither exploited nor imitated himself; instead he has created a new work, which is both rich and vital" (Oreste Del Buono, "Milano sera", 29 November 1951).

Emiliano Morreale

RAGAZZE DA MARITO

Italia, 1952 Regia: Eduardo De Filippo

■ Sog.: Age e Scarpelli. Scen.: Age e Scarpelli, Eduardo De Filippo. F.: Leonida Barboni. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Piero Filippone. Mus.: Nino Rota. Int.: Eduardo De Filippo (cavalier Oreste Mazzillo), Titina De Filippo (Agnese), Peppino De Filippo (Giacomino Scognamiglio), Anna Maria Ferrero (Anna Maria Mazzillo), Delia Scala (Gabriella Mazzillo), Lianella Carell (Gina Mazzillo), Carlo Campanini (Cipriani), Carlo Croccolo (Salvatore), Rosario Borelli (Carlo), Laura Gore (signora Rosa). Prod.: Produzione D. Forges Davanzati per Titanus ■ 35mm. D.: 92'. Bn. Versione italiana / Italian version
■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Viggo srl

Oreste Mazzillo (Eduardo De Filippo) è impiegato in un ministero, stimato dai superiori ma non dalla moglie (Titina De Filippo). Per elevare il tenore di vita della famiglia, si lascia coinvolgere da un amico in affari avventati e in illeciti (Peppino De Filippo). Organizza anche una gita a Capri per le figlie (Delia Scala, Lianella Carell e Anna Maria Ferrero), sperando di procurar loro un buon partito, ma le cose non andranno come previsto.

In certi film di Eduardo degli anni Cinquanta, a rivederli oggi, appare particolarmente evidente la cattiveria del suo mondo, una cattiveria che tende al grottesco e che sembra nutrire alcuni elementi dell'imminente commedia all'italiana. In questa chiave si possono vedere i due film scritti con Age e Scarpelli. In *Ragazze da marito* De Filippo in apparenza si ammorbidisce, in atmosfere da commedia balneare e da neorealismo rosa giovanilista, ma al fondo c'è sempre la figura del padre buono e inetto che abbiamo imparato a conoscere da *Natale in casa Cupiello* (1931). E al centro ci sono sempre una



Marito e moglie

famiglia patetica e crudele, e l'ipocrisia della piccola borghesia, stavolta in versione ministeriale romana. E soprattutto, nel film Eduardo torna a dirigere Peppino, che, è ormai chiaro, come attore sullo schermo funziona meglio del più illustre fratello.

Emiliano Morreale

Oreste Mazzillo (Eduardo De Filippo) works for the ministry and is respected by his superiors, but not by his wife (Titina De Filippo). To raise the family's standard of living, he allows a friend (Peppino De Filippo) to involve him in risky and illicit business. He also organises a trip to Capri for his daughters (Delia Scala, Lianella Carell and Anna Maria Ferrero) in the hope of engineering

a good match or two, but things don't go according to plan.

Re-watching some of Eduardo's films of the 50s today, the cruelty of their world becomes obvious – a cruelty which tends towards the grotesque and seems to prefigure certain elements of the soon-to-emerge commedia all'italiana. The two films written with Age and Scarpelli can be read in this way. In Ragazze da marito, with its atmosphere of seaside comedy and youthful pink neorealism, De Filippo has apparently softened, but underneath it retains the figure of the good but inept father already familiar from Natale in casa Cupiello (1931). And at the centre, as always, is a cruel and pathetic family, the hypocrisy of the petit-bourgeoisie, this time in the garb of

the Rome-based government. Above all, in this film Eduardo returns to direct Peppino, who, it is by now clear, functions much better on the screen than his more illustrious brother.

Emiliano Morreale

MARITO E MOGLIE

Italia, 1952 Regia: Eduardo De Filippo

■ T. int.: *Husband and Wife*. Sog.: dal romanzo *Toine* (1885) di Guy de Maupassant e dalla pièce *Gennariello* (1932) di Eduardo De Filippo. Scen.: Eduardo De Filippo, Turi Vasile, Diego Fabbri. F.: Enzo Serafin. M.: Gisa Radicchi Levi. Mus.: Nino Rota. Int.: Eduardo De Filippo (don Matteo Cuomo/

Gennarino Imparato), Tina Pica (donna Rosalia/zia Fedora), Titina De Filippo (Concetta Imparato), Luciana Vedovelli (Anna Maria), Ellida Lorini (Teresinella), Giuseppe Pica (il figlio). Prod.: Paolo Moffa per Film Costellazione Produzione ■ DCP. D.: 91'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Viggo srl

I SETTE PECCATI CAPITALI Episodio *Avarizia e ira*

Italia-Francia, 1952

Regia: Eduardo De Filippo

■ T. int.: *The Seven Deadly Sins*. T. alt.: *Les Sept péchés capitaux*. Sog.: dal racconto *Acte de probité* (1951) di Hervé Bazin. Scen.: Diego Fabbri, Charles Spaak, Eduardo De Filippo. F.: Enzo Serafin. M.: Louisette Hautecoeur. Scgf.: Ugo Bloettler. Mus.: Yves Baudrier, René Cloërec. Int.: Eduardo De Filippo (Eduardo Germini), Paolo Stoppa (Alvaro), Isa Miranda (Elisa, moglie di Alvaro). Prod.: Film Costellazione, Franco London Film ■ DCP. D.: 30'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Viggo srl

Marito e moglie è un film in due episodi, che sfugge, per la sua bizzarria e la sua crudeltà, alla voga della commedia a episodi dell'epoca. Don Matteo, costretto a letto da una malattia, è vessato dall'avara moglie, che giunge fino a utilizzare la sua immobilità per fargli covare le uova. Gennaro, sognatore di mezza età, fa una corte innocente alla giovane dirimpettaia suscitando le ire della moglie. Il primo episodio, tratto da *Toine* di Maupassant e con un'irresistibile Tina Pica, è una delle perle nascoste del cinema italiano dell'epoca, una torsione grottesca e imprevedibile delle scene familiari eduardiane.

"Eduardo gira per le strade, con la gente del posto, in maniera quasi neorealista, questo film che è il suo gioiello cinematografico: un film molto mobile, la macchina sempre in movimento, un coro di personaggi enorme, una vitalità esplosiva che è la stessa che troviamo



I sette peccati capitali

in un altro grande film di quell'anno, *Due soldi di speranza* di Renato Castellani, girato sempre nell'area vesuviana" (Goffredo Fofi, *Dove sta Zazà*, puntata su *Marito e moglie*, Radio 3, 2016). Compose un trittico ideale con i due episodi quello contenuto nel film collettivo *I sette peccati capitali*, che era stato inizialmente ideato al posto del secondo. Una moglie (Isa Miranda) vessa il marito (Paolo Stoppa) per la sua eccessiva onestà nei confronti del loro povero inquilino (Eduardo), un professore di clarinetto: "La scenografia e l'atmosfera di un neorealismo allo stato puro servono da cornice a un racconto drammatico in cui una certa 'fantasia, popolare e ingenua' ricorda più o meno direttamente *Miracolo a Milano*" (Jean-José Richer, "Cahiers du cinéma", 13 giugno 1952).

Emiliano Morreale

A film in two episodes, Marito e moglie transcends the era's vogue for episodic comedy by virtue of its strangeness and its cruelty. Bedridden by illness, Don Matteo is oppressed by his mean wife, who even makes use of his immobility to

incubate eggs. Gennaro, a middle-aged dreamer, innocently courts the young girl who lives opposite, unleashing his wife's anger. The first episode, adapted from Maupassant's Toine and featuring an irresistible Tina Pica, is one of the hidden gems of Italian cinema of the period, an unexpected and grotesque twisting of familiar Edvardian scenes.

"Eduardo walks through streets populated by locals in almost neorealist fashion, in this film that is a cinematic jewel. It is a very mobile film, with the camera always in motion, an enormous chorus of characters, and an explosive vitality of the kind that we can also find in another great film shot in the vicinity of Vesuvius that same year, Renato Castellani's Due soldi di speranza (Two Cents Worth of Hope)." (Goffredo Fofi, Dove sta Zazà, episode on Marito e moglie, Radio 3, 2016). The film forms an ideal triptych with the episode from the collective film I sette peccati capitali, which was initially conceived to take the place now occupied by the second episode. A wife (Isa Miranda) torments her husband (Paolo Stoppa) over his excessive honesty towards their im-

poverished tenant (Eduardo), a clarinet teacher. "The set design and atmosphere of pure neorealism serve as a frame for a dramatic tale in which a certain 'popular and unsophisticated fantasy' more or less explicitly calls to mind Miracolo a Milano" (Jean-José Richer, "Cahiers du cinéma", 13 June 1952).

Emiliano Morreale

NAPOLETANI A MILANO

Italia, 1953 Regia: Eduardo De Filippo

■ T. int.: *Neapolitans in Milan*. Sog., Scen.: Eduardo De Filippo, Age e Scarpelli. F.: Leonida Barboni. M.: Franco Fraticelli. Scgf.: Piero Filippone. Mus.: Renzo Rossellini. Int.: Eduardo De Filippo (don Salvatore Aianello), Anna Maria Ferrero (Nannina), Frank Latimore (ingegner Enrico Parenti), Vittorio Sanipoli (Giovanni), Laura Gore (Rosetta), Francesco Penza (Tommaso Piccirillo), Guido Zacchetti (Alberto Di Gennaro), Baldassare Caruso (Antonio Capasso), Tina Castigliana (donna Irene), Eugenio Maggi (Antonio). Prod.: Produzione Volonteri, Virtus Film ■ 35mm. D.: 98'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Viggo srl

Gli abitanti di un quartiere popolare di Napoli devono abbandonare la zona in cui vivono, dopo un crollo che ha causato dei morti. Recatisi in delegazione all'industria che aveva acquistato gli edifici, per chiedere un risarcimento, viene loro offerto inaspettatamente un posto di lavoro. Dovranno dunque ambientarsi a Milano. "La forza più viva del nostro teatro non è venuta meno a se stessa nel cinema: *Filumena Marturano*, per esempio, è anche più bello di *Filumena* commedia; e *Napoletani a Milano* ha una prima parte quasi eccellente, nella borgata napoletana del 'Corno', con i suoi tipici e miseri abitanti, ispirati ai baracchesi di *Miracolo a Milano*" (Guido Fink, "La Nuova scintilla", 1 ottobre 1953). Il film ha vari motivi di interesse, pro-

prio in questa dimensione di incertezza e di equilibrio da modelli estetici diversi. La voce over già presente in *Napoli milionaria* qui assume toni più problematici, distanziando e quasi ironizzando sulla presenza di attori presi dalla strada e sulla dimensione complessiva da 'teatro della vita'. Si tratta di una voce ormai post o anti-neorealista, in cui colpisce l'unione di tragedia e farsa: il film trae spunto da un crollo di cantiere che causa cinque morti e mostra i tentativi dei protagonisti di trarne profitto con espedienti truffaldini. Eppure sono loro i 'buoni' del film, che devono umanizzare una Milano tecnocratica e industriale. L'immagine forte del film è proprio quella dei napoletani che vagano nella nebbia, e che finiranno in fabbrica: un'immagine che diventerà realtà di massa solo qualche anno dopo.

Emiliano Morreale

The inhabitants of a working-class district in Naples are forced to abandon the area in which they live after a building collapses causing several deaths. A delegation turns up at the company which bought the buildings demanding compensation and are unexpectedly offered jobs. So they have to move to Milan. "The most vital force of our theatre also gives the best of himself in the cinema: Filumena Marturano, for example, is even better than the original play; and Neapolitani a Milano, has an almost excellent first half, set in the Neapolitan slums of the 'Corno', with its typically impoverished inhabitants inspired by the slum dwellers of Miracolo a Milano" (Guido Fink, "La Nuova scintilla", 1 October 1953).

The film presents various interesting elements deriving from the uncertainties created by its balancing of different aesthetic models. The voice-over already evident in Napoli milionaria here assumes a more problematic tone, distancing itself and almost ironizing on the use of actors taken from the street and the overall atmosphere of 'theatre of life'. It is a post- or anti-neorealist voice-over, in

which the mixture of tragedy and farce is striking: the film was inspired by a real building site collapse in which five people died and depicts the protagonists' attempts to benefit from this through fraudulent tactics. And yet they are the film's 'goodies', who must humanise an industrial and technocratic Milan. The strongest image in the film is that of the Neapolitans who wander through the fog and end up in a factory: an image that will become reality for many in just a few years' time.

Emiliano Morreale

IL CILINDRO

Italia, 1978 Regia: Eduardo De Filippo

■ Sog.: dalla pièce omonima di Eduardo De Filippo. Scen.: Eduardo De Filippo. Int.: Monica Vitti (Rita), Luca De Filippo (Rodolfo), Eduardo De Filippo (Agostino Muscariello), Pupella Maggio (Bettina), Ferruccio De Ceresa (Attilio Samuelli), Vincenzo Salemme (Antonio), Franco Angrisano (Don Roberto), Franco Folli (Michele), Sergio Solli (Don Arturo), Linda Moretti (Donna Fortunata). ■ DCP. D.: 92'. Col. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: Rai Teche

Caro Eduardo, l'altra domenica avevo visto *Il cilindro* nel piccolo schermo, a cominciare dal giorno dopo ti avevo ripetutamente cercato al telefono, ma il tuo numero di Roma non rispondeva, per questo mi decido a scriverti. [...] Se per caso tu consideri *Il cilindro* come una cosa minore, scusami; non ti deve addolorare sentirti dire che *Il cilindro* mi ha non soltanto entusiasmato ma sorpreso: ce l'hai fatta a sorprendermi ancora una volta! *Il cilindro* mi è parso una cosa perfetta, esemplare, classica: di una fulmineità nel susseguirsi di scene, tutte essenziali, che non esito a chiamare molieresca. Tante cose mi piacciono nel *Cilindro* che non so da che parte incominciare. [...] Dunque, scelgo un punto a caso. Con *Il cilindro*, tu hai inventato



Napoletani a Milano

un genere nuovo. Possiamo chiamarlo come vogliamo, le definizioni non contano. Commedia televisiva; film televisivo; tv-racconto; televisione d'arte; arte televisiva. Ma insomma, abbiamo visto uno spettacolo pensato e creato proprio per il video, e che soltanto attraverso il video raggiunge il massimo della propria possibile bellezza. Ecco, potremmo chiamarlo: 'teatro da camera'.

Sarei in grado di citare infiniti episodi, trovate, dettagli, e potrei anche ordinarli in un elenco statistico, secondo la moda d'oggi, e farci sopra un complicato ragionamento: Ma basterà un esempio: lo straordinario primo piano dell'attore Ferruccio De Ceresa [...].

È probabile che si tratti del più lungo primo piano della storia non soltanto del cinema televisivo ma del cinema tout court. [...] Ora, un primo piano di quella durata eccezionale, dove si affannano intorno a un solo volto tante mani e tante voci, sarebbe stato possibile, accettabile, espressivo, unicamente in televisione.

Mario Soldati, "La Stampa", 18 novembre 1978, poi in *Lettere di Mario Soldati*, Mondadori, Milano 1979

Dear Eduardo, last Sunday I saw Il cilindro on television. The morning after, I repeatedly tried to telephone you in Rome, but there was never any answer,

and so I have decided to write to you instead. [...] If you happen to consider Il cilindro a minor work, please excuse me. Do not bemoan the fact that Il cilindro both excited and surprised me; you have managed to amaze me once more! Il cilindro seems to me to be perfect, exemplary, classic; I wouldn't hesitate to describe the lightning-like progression of the scenes, all of which are essential, as being worthy of Molière. I like so many things about Il cilindro that I do not know where to begin. [...] So, I will pick one random element. With Il cilindro you have invented a new genre. Call it what you will, definitions don't matter: television-play; television-film; television-story; art-television; televisual



L'oro di Napoli

L'ORO DI NAPOLI Episodio *Il professore*

Italia, 1954 Regia: Vittorio De Sica

■ T. int.: *The Gold of Naples*. Sog.: dal racconto *Don Ersilio Miccio vendeva saggezza* (1947) di Giuseppe Marotta. Scen.: Cesare Zavattini, Giuseppe Marotta, Vittorio De Sica. F.: Carlo Montuori. M.: Eraldo Da Roma. Scgf.: Gastone Medin, Virgilio Marchi. Mus.: Alessandro Cicognini. Int.: Eduardo De Filippo (don Ersilio Miccio), Tina Pica (cliente), Nino Imparato (Gennaro), Gianni Crosio (duca Alfonso). Prod.: Dino De Laurentiis, Carlo Ponti per Ponti-De Laurentiis ■ 35mm. D.: 13'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: Filmauro

Nell'immediato dopoguerra Eduardo viene coinvolto in una serie di cortometraggi di propaganda di area governativa. Si tratta di operazioni in cui l'attore e regista evita sempre di schierarsi direttamente a favore di un partito politico, insistendo sulla necessità di andare a votare (l'astensionismo colpiva in maniera più forte un partito come la DC) o spiegando agli italiani i benefici del Piano Marshall, il piano di aiuti economici americani del dopoguerra. *Sogno o realtà*, realizzato per le elezioni del 18 aprile 1948, non fu utilizzato perché poco efficace propagandisticamente, ed è stato ritrovato dalla Cineteca Nazionale nel 2012. Fu invece proiettato *Considerazioni di Eduardo* (1948), realizzato sul modello del monologo della commedia *Questi fantasmi!* Il titolo più rilevante è però quello noto come *Monologo*, ritrovato anch'esso in anni recenti e di scarsa o nulla circolazione all'epoca. Eduardo ancora una volta replica il suo monologo al balcone, rivolgendosi a un dirimpettaio, e commenta sornione la prospettiva degli aiuti americani, ma con toni tutt'altro che trionfalistici: "Professo', ma ditemi sinceramente, è vero, tra me e voi possiamo parlare. Secondo voi, questo Piano Marshall funziona o no?".

art. In short, we witnessed a show designed and created specifically for video, and which could only achieve the limit of its beauty through this means. So, we could call it 'chamber theatre'.

I could cite an infinite list of episodes and details and I could even place them in a statistical list, according to today's fashion, and construct from that list a complex argument, but a single example will suffice: the extraordinary close-up of the actor Ferruccio De Ceresa [...] It is probably the longest close-up, not only in the history of the television-film, but in the history of cinema. [...] Such an exceptionally lengthy close-up, in which so many hands and so many voices flutter around a single face would be possible, acceptable and expressive only on television.

Mario Soldati, "La Stampa", 18 November 1978, reprinted in *Lettere di Mario Soldati*, Mondadori, Milan 1979

MONOLOGO

Italia, 1949-50

■ F.: Aldo Tonti. M.: Pino Giomini. Int.: Eduardo De Filippo. Prod.: Antonio Jannotta per Telefilm ■ DCP. D.: 11'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

CENTO ANNI D'AMORE Episodio *Purificazione*

Italia, 1953 Regia: Lionello De Felice

■ T. int.: *100 Years of Love*. Sog.: dalla pièce omonima (1916) di Guido Rocca. Scen.: Giorgio Prosperi, Lionello De Felice. F.: Aldo Tonti. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Franco Lolli, Ottorino Volpi. Mus.: Teo Usulli. Int.: Eduardo De Filippo (Vincenzo Pagliero), Angiola Maria Faranda (Ester Fiorelli), Titina De Filippo (zia Matilde), Giulietta Masina (la dirimpettaia). Prod.: Carlo De Felice per Cines ■ 35mm. D.: 14'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Ripley's Film

Tra il 1953 e il 1954, dopo aver sostanzialmente esaurito la fase principale di regista cinematografico in qualche anno, Eduardo partecipa invece ad alcuni film a episodi, voga del momento. Si trattava di un filone fortunato, spesso di derivazione letteraria, che univa film ambientati in varie epoche. E se in gran parte delle sue interpretazioni cinematografiche per altri registi Eduardo ha quasi sempre interpretato ruoli di contorno, in questi casi, spesso da protagonista, lascia una testimonianza di una forte varietà di toni. In *Purificazione*, tratto da un atto unico di Gino Rocca, è un reduce che deve comunicare il decesso di un commilitone alla sua donna, ma si accorge che lei l'ha già dimenticato. E, soprattutto nell'episodio dell'*Oro di Napoli* ci regala uno dei suoi classici 'monologhi': nel ruolo di saggio del quartiere dispensa consigli a pagamento, tra cui una celeberrima "lezione di pernacchio".

Emiliano Morreale

In the immediate postwar period, Eduardo got involved in the making of a series of government propaganda shorts. It was an operation in which the actor-director carefully avoided taking sides with a political party, instead insisting on the necessity of voting (abstentionism hit a party like the Christian Democrats particularly hard) and explaining to Italians the benefits of the Marshall Plan, the economic assistance provided by the Americans after the war. Sogno o realtà, made for the elections of 18 April 1948, was never used because it was ineffective as propaganda, and was only discovered by the Cineteca Nazionale in 2012. On the other hand, Considerazioni di Eduardo (1948), a short modelled on the monologue of the play Questi fantasmi!, was screened. The most notable of these shorts, however, is Monologo, which was also rediscovered only recently having been little screened, if at all, at the time. Once again, Eduardo replicates his monologue addressed from a balcony to the person living opposite, commenting



Eduardo De Filippo sul set di *Marito e moglie*

with apparent innocence on the prospects of American assistance, but with a tone that is anything but triumphant: "Professor, tell me honestly; you and I can talk openly. Do you think this Marshall Plan will work, or not?"

Between 1953 and 1954, after having essentially exhausted the main phase of his career as a film director in just a few years, Eduardo participated in several episode films, which were then fashionable. It was a successful formula, often drawn from literature, which drew together films set in different eras. When acting for other directors, Eduardo almost always played supporting roles,

but in these episodes, he is often the protagonist and displays a strong variation in tone. In Purificazione, based on the one act play by Gino Rocca he is a war veteran who has to communicate the death of a fellow soldier to the man's wife, only to discover that she has already forgotten him. Above all, in the episode from L'oro di Napoli he presents us with one of his classic 'monologues': as a neighbourhood expert, he dispenses advice for money, including a widely celebrated "blowing-a-raspberry lesson".

Emiliano Morreale



ALLA RICERCA DEL COLORE DEI FILM: TECHNICOLOR & CO.

In Search of Color: Technicolor & Co.

Programma a cura di / Programme curated by **Gian Luca Farinelli**

Note di / Notes by **Philip Concannon, Paola Cristalli, François Ede, Pamela Hutchinson, Ehsan Khoshbakht, Mariann Lewinsky, Andrea Meneghelli, Jeanne Pommeau, Tony Rayns, Elif Rongen-Kaynakci, Imogen Sara Smith, Jon Wengström, Karl Wratschko**

Ogni anno il nostro orizzonte sui colori dei film nella storia del cinema si allarga e si approfondisce grazie a nuovi restauri e a una sensibilità che, continuamente, si arricchisce di nuove conquiste. Quest'anno possiamo presentare restauri di film colorati a mano effettuati dagli archivi di Amsterdam, Berlino, Bologna, Praga, Stoccolma; ascoltare la conferenza di Stéphanie Salmon della Fondation Jérôme Seydoux-Pathé che ci aprirà le porte dell'atelier di Mme Tuiller e del lavoro delle maghe del pochoir di inizio Novecento; vedere il più bel sistema a colori di sempre, il Chronochrome Gaumont, che negli anni Dieci si poteva ammirare solo in due sale parigine e oggi, grazie al digitale, può essere mostrato in tutti i cinema del mondo.

In quest'anno straordinario, grazie al lavoro di un grande storico e tecnico, François Ede, vedremo il primo esempio del procedimento Keller-Dorian-Berthon (1926) nel delizioso film dedicato al lavoro di Sonia e Robert Delaunay sulle stoffe e sui colori, e il corto d'animazione *Vacation* di Max Fleischer, finalmente ritrovato nella versione a colori dal Národní filmový archiv.

Il piatto forte sarà, come sempre, quello offerto dai Technicolor. Si comincia con il primo lungometraggio con attori girato con il procedimento a tre strisce, *Becky Sharp*, magnificamente restaurato dagli amici della Paramount. I tre colori del nuovo sistema erano così belli da superare la realtà. Non solo il cinema aveva raggiunto la meta più agognata, riprodurre i colori, ma il procedimento consentiva di ottenere cromatismi così luminosi ed esplosivi che, forse, mai gli spettatori furono così sorpresi e incantati da una nuova tecnologia.

Grazie al lavoro dell'archivio dell'Academy e del BFI, vedremo all'Arlecchino sei copie vintage Technicolor, di epoche molto diverse, tra cui *Under Capricorn*, uno degli Hitchcock più incompresi, (secondo Jacques Lourcelles uno dei più bei Technicolor della storia del cinema), *Gigi*, premiato con ben nove Oscar, compreso quello alla fotografia di Joseph Ruttenberg; e poi *Dr. No*, dove la scenografia è il colore, e *Wild Bunch*, in cui i neri profondi sono importanti quanto gli azzurri dei cieli che dominano anche *Way of a Gaucho*, western 'argentino' da Jacques Tourneur.

Completano la sezione due restauri digitali: *Moulin Rouge*, un film che segna una svolta nel concepire l'uso del colore firmato da John Huston e Oswald Morris, coppia di sperimentatori senza paura, e *Aida* di Clemente Fracassi, con Sophia Loren doppiata da Renata Tebaldi: fu girato in Ferraniacolor, ma le copie furono stampate in Technicolor; i colori sono all'altezza dei vertici pulp di quest'opera unica e sorprendente.

Gian Luca Farinelli

Each year our experience with the colours of cinema throughout film history is broadened by new restorations and a new sensitivity, in constant expansion with new achievements. This year we are presenting new restorations of hand-coloured films from the archives of Amsterdam, Berlin, Bologna, Prague, Stockholm; holding a conference with Stéphanie Salmon from Fondation Jérôme Seydoux-Pathé who will show us inside Mme Tuiller's atelier and the work of early 20th century pochoir whizzes; and showing the most beautiful colour process of all time, Chronochrome Gaumont, which in the 1910s could only be seen at two cinemas in Paris and today, thanks to digital technology, can be shown on screens around the world.

At this extraordinary edition of the festival, thanks to the work of the great historian and technician François Ede, we will see the first example of the Keller-Dorian-Berthon process in the delightful 1926 film about the Sonia and Robert Delaunay's work on textiles and colours, and the colour version of Max Fleischer's animated short Vacation, found at last by the Národní filmový archiv.

The main attraction this year is once again Technicolor. First up is the earliest feature film with actors to use the three-strip process, Becky Sharp, magnificently restored by our friends at Paramount. The three colours of the new process were so beautiful they transcended reality. Not only had cinema reached the coveted achievement of colour reproduction, but the process also made such brilliant and explosive colours that it perhaps was the most dazzling technology that audiences had ever experienced.

Thanks to the efforts of the Academy's archive and the BFI, we will see six vintage Technicolor prints from very different periods on the screen of the Arlecchino cinema, including Under Capricorn, one of the most misunderstood Hitchcock films (according to Jacques Lourcelles also one of the finest Technicolor pictures of film history); Gigi, which won nine Oscars, including for Joseph Ruttenberg's cinematography; Dr. No, in which colour is the scenery; and The Wild Bunch, whose deep blacks are as important as the blues of the sky looming over Way of a Gaucho, an 'Argentine' western by Jacques Tourneur.

Two digital restorations round off this section. First Moulin Rouge, a groundbreaking film for its use of colour by John Huston and Oswald Morris, a fearless duo of experimenters. Then Clemente Fracassi's Aida, with Sophia Loren dubbed by Renata Tebaldi, shot in Ferraniacolor but printed in Technicolor. The colours live up to the greatest pulp-fiction moments of this one-off and surprising work.

Gian Luca Farinelli

COLORI RITROVATI: DIECI FILM 1896-1916 COLOURS REFOUND: TEN FILMS 1896-1916

I dieci film che compongono questo programma provengono da archivi diversi e sono stati restaurati nell'ambito di progetti non collegati; tuttavia, dopo essere stati selezionati per il festival, si sono raggruppati naturalmente, come per produrre una lezione-lampo sulle tecniche usate nel cinema muto per colorare le copie positive in bianco e nero. Già negli ultimi anni del Diciannovesimo secolo i film venivano colorati a mano, nei laboratori specializzati nel colorare le fotografie e le lastre per lanterna magica. Il più famoso degli atelier parigini era diretto da Elisabeth Thuillier (non perdetevi la lezione di restauro a lei dedicata!), e *Madame et Monsieur sont pressés* (1901) è uno dei rari film Pathé di cui possiamo dire con certezza essere stato colorato dal suo laboratorio.

Nelle prime produzioni Pathé in bianco e nero le didascalie venivano solitamente imbibite in rosso-arancio

per dare struttura e ritmo, come si può vedere in *Paris élégant: le Bois de Boulogne* (1907). Ben presto, le squisite colorazioni policrome del pochoir divennero l'orgoglio della ditta, l'inarriovabile Pathécolor usato per i *travelogue*, le *féerie* e i drammi in costume. Possiamo ammirarlo in *Phèdre* (1910) e *Le Port de Marseille* (1912). Le altre case di produzione s'accontentavano perlopiù di semplici imbibizioni e viraggi o della loro combinazione.

Nessuna delle copie che presentiamo è stata ritrovata nel suo paese d'origine e sono dunque tutte versioni in lingua straniera, a dimostrazione di quanto il cinema sia sempre stato internazionale.

Mariann Lewinsky

P.S. My Little Baby è un falso film breve, è il frammento di una commedia con Francesca Bertini appena riapparso a Berlino, il tassello che all'ultimo minuto ha completato questo programma.

The 10 films that make up this programme come from different archives and have been restored in projects not connected to each other. It was only after they passed the selection for the festival individually that they clustered together to form a crash course about the techniques used in silent cinema to colour black-and-white positives.

In the latter years of the 19th century films were coloured by hand, in workshops that specialised in colouring photographs and slides for magic lanterns. The most famous of the Paris ateliers was run by Elisabeth Thuillier (do not miss the conference dedicated to her!), and Madame et Monsieur sont pressés (1901) is one of the rare Pathé films that we know for certain was coloured in the Thuillier workshop.

In early black-and-white productions by Pathé frères, the intertitles were usually tinted in orange-red to give structure and rhythm, as can be seen in Paris élégant: le Bois de Boulogne (1907). Soon, the exquisite polychrome stencil colouring became the pride of the company. The unrivalled Pathécolor, used for travelogues, féeries and costume dramas, can be admired in Phèdre (1910) and Le Port de Marseille (1912). The other companies mostly had to make do with simple tinting and/or toning.

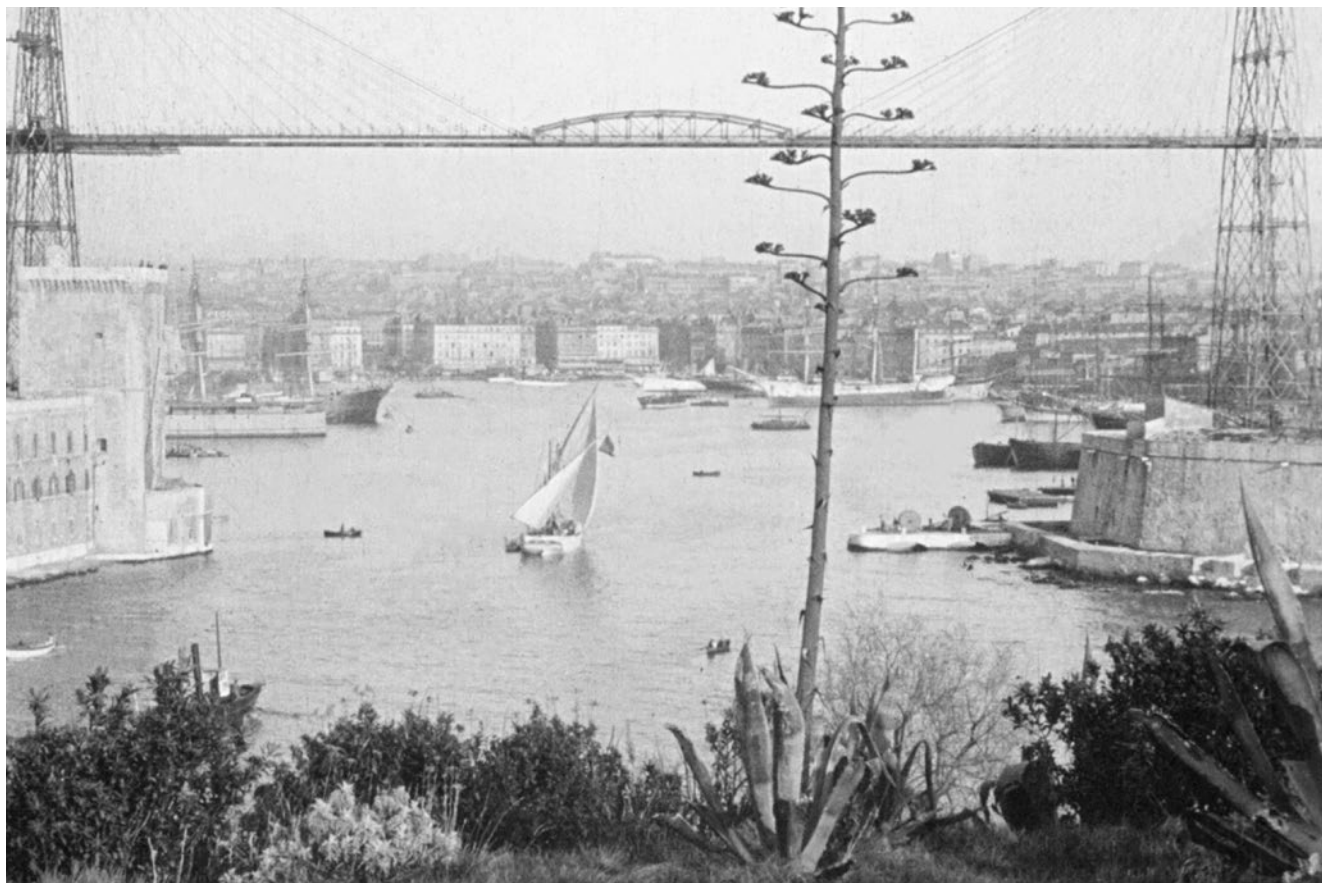
None of the prints in this programme was rediscovered in its country of production, and all of them are foreign-language versions, which just illustrates how international cinema has always been.

Mariann Lewinsky

P.S. My Little Baby is a fake short film; this fragment of a Francesca Bertini comedy turned up in Berlin and was added at the last moment to the programme.



Paris élégant: le Bois de Boulogne



Le Port de Marseille

BICHE AU BOIS

Francia, 1896

■ Prod.: Gaumont ■ DCP da nitrato 60mm. Colorato a mano / *Hand colored*. L.: 1' ■ Da BFI - National Archive

MADAME ET MONSIEUR SONT PRESSÉS

Francia, 1901

■ T. int.: *In a Hurry to Catch the Train* ■ DCP 4K. D.: 2'. Colorato a mano / *Hand colored* ■ Da: Filmoteca de Catalunya ■ Restaurato in 4K nel 2019 da Filmoteca de Catalunya in collaborazione con Eukadiko Filmategia presso Centre de Conservació i Restauració de Filmoteca de Catalunya a partire da una copia nitrato / *Restored in 4K in 2019 by Filmoteca de Catalunya in collaboration with Eukadiko Filmategia at Centre de Conservació i Restauració de Filmoteca de Catalunya from a nitrate print*

PARIS ÉLÉGANT: LE BOIS DE BOULOGNE

Francia, 1907

■ T. int.: *Fashionable Paris* ■ DCP. D.: 6'. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Archive Film Agency ■ Restaurato nel 2017 da Archive Film Agency a partire da una copia nitrato / *Restored in 2017 by Archive Film Agency from a nitrate print*.

PHÈDRE

Francia, 1910

■ DCP. D.: 9'. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia nitrato proveniente da EYE Filmmuseum / *Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a nitrate print preserved at EYE Filmmuseum*

CUPID AND THE COMET (DIE LIEBE SIEGT)

USA, 1911 Regia: Alice Guy

■ DCP. D.: 13'. Imbibito e virato / *Tinted and Toned*. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Filmuseum München ■ Restaurato nel 2018 da Filmmuseum München presso il laboratorio CK TV & Film a partire da una copia positiva 35mm / *Restored in 2018 by Filmmuseum München at CK TV & Film laboratory from a 35mm positive print*

LE PORT DE MARSEILLE

Francia, 1912

■ DCP. D.: 6'. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Archive Film Agency ■ Restaurato nel 2017 da Archive Film Agency a partire da una copia nitrato / *Restored in 2017 by Archive Film Agency from a nitrate print*

VENETIE

Italia, 1910?

■ DCP. D.: 7'. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: Cineteca di Bologna
■ Restaurato da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia nitrato proveniente da EYE Filmmuseum / *Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a nitrate print preserved at EYE Filmmuseum*

MY LITTLE BABY

Italia, 1916 Regia: Giuseppe De Liguoro

■ T. alt.: *Baby l'indiaiolata, Little Baby, L'educanda modella*. Sog.: Francesca Bertini [Frank Bert]. F.: Alberto Carta. Int.: Francesca Bertini (Little Baby), Camillo De Riso (il gaudente), Carlo Benetti (il viveur infelice), Alfredo De Antoni (il sindaco). Prod.: Caesar Film ■ DCP. D.: 10'. Imbibito / *Tinted*. Didascalie olandesi con sottotitoli italiani ed inglesi / *Dutch intertitles with Italian and English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna
■ Restaurato in 2K nel 2019 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un frammento nitrato donato da Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen / *Restored in 2K in 2019 by Fondazione Cineteca di Bologna in collaboration with Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen at L'Immagine Ritrovata laboratory from a nitrate fragment donated by Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen*

Dopo aver visto ciò che ne rimane, cosa abbiamo capito di questo film? Camillo De Riso e Francesca Bertini giocano a fare i principi di qualcosa. Ridendo sotto i baffi, accolgono il tributo dei rigidissimi notabili della città. Sono entrambi innamorati di qualcuno. Danno una festa presentandosi conciatì da visir e da odalisca, e lei accenna a uno di quei passi di danza svogliati che te la fanno adorare. Il soggetto parrebbe essere della

stessa Bertini, sotto lo pseudonimo sospetto Frank Bert. Ma cosa ci racconterebbe, esattamente? Leggiamo le recensioni d'epoca pubblicate sul Martinelli-Bernardini. Più che chiarirci le idee, ne usciamo più confusi. Non sappiamo neanche bene come chiamare il film, che sappiamo aver conosciuto titoli diversi (*My Little Baby, Little Baby, Baby l'indiaiolata, L'educanda monella*). E lo stato del frammento superstite, massacrato dal decadimento chimico, non aiuta certo a illuminarci. In realtà, però, una cosa certa la possiamo affermare: Francesca Bertini è un'attrice brillante irresistibile. Serve davvero capire altro?

Andrea Meneghelli

After seeing what's left of it, what did we learn about this movie? Camillo De Riso and Francesca Bertini pretend to be the princes of something. They laugh to themselves while accepting the tribute of the city's stiff notables. They are both in love with someone. They throw a party and appear dressed up as a vizier and an odalisque, and she lazily dances in that way that makes you adore her. Bertini herself seems to have written the storyline under the rather suspicious pseudonym Frank Bert. But what exactly does it tell us? We read reviews from that period published in Martinelli-Bernardini's tome on silent italian film. Instead of making things clearer, we end up more confused. We don't even know what to call the film, which we know has several different titles (My Little Baby, Little Baby, Baby l'indiaiolata, L'educanda monella). Damaged by chemical decay, the surviving fragment certainly does not help to enlighten us. In reality, however, there is one thing we can say about it: Francesca Bertini is an irresistible, brilliant actress. Do you really need to know anything else?

Andrea Meneghelli

Perduti e ritrovati: due film di Alfred Machin da EYE Filmmuseum *Believed Lost: two films by Alfred Machin from EYE Filmmuseum*

Nel 1912 il regista francese Alfred Machin (1877-1929) fu incaricato dalla compagnia per cui lavorava, la Pathé Frères, di aprire nuove filiali in Olanda e in Belgio, la Hollandsche Film e la Belge-Cinéma, e di assumerne la direzione artistica. *L'Histoire de Minna Claessens*, con le splendide immagini girate in esterni a Bruxelles, e *De Droppel Bloed*, sullo sfondo del pittoresco villaggio di Volendam, sono opere che ben illustrano il compito svolto da Machin: i film promuovono con le loro ambientazioni facilmente riconoscibili i marchi delle filiali da poco fondate in Olanda e in Belgio. Entrambi erano stati considerati perduti fino al 2018, quando EYE Filmmuseum ha ricevuto da un collezionista privato una piccola donazione composta da alcune scatole di film e un proiettore Bing. I film erano stati tagliati in brevi rulli, probabilmente per adattarli a una macchina da proiezione giocattolo. *L'Histoire de Mina Claessens* rimane incompleto; per colmare le lacune sono state aggiunte didascalie esplicative. Entrambi i film sono stati duplicati su pellicola 35mm dal laboratorio Haghefilm Digitaal nel 2019.

Elif Rongen-Kaynakci

In 1912, French director Alfred Machin (1877-1929) was charged by his employer Pathé Frères to open two new branch companies in Holland and Belgium (Hollandsche Film and Belge-Cinéma) and act as their artistic director. L'Histoire de Minna Claessens, with its beautiful use of exterior shots of Bruxelles and De Droppel Bloed which uses the picturesque village of Volendam as a backdrop, are represen-



De Droppel Bloed

tative works of how Machin fulfilled this mission. By using familiar locations, the films promoted the brands of the newly established production companies. Both of these films were considered lost, until in 2018 a small donation arrived to Eye Filmmuseum from

a private collector, consisting of a few film cans and a Bing Kinematograph. The films had been cut into short reels, probably to fit the toy projection machine. *L'Histoire de Mina Claessens* remains incomplete; explanatory titles have been added to complete the nar-

ration. Both films were duplicated to 35mm print at Haghefilm Digitaal in 2019.

Elif Rongen- Kaynakci

L'HISTOIRE DE MINNA CLAESSENS

Belgio, 1912 Regia: Alfred Machin

Scen.: Alfred Machin. F.: Jacques Bizeuil. Scgf.: Raoul Morand. Int.: Combes (Minna Claessens), Émile Milo (il giovane scultore), Jean Liezer (il vecchio scultore), Willekins (l'oste), Fernande Dépernay (Mme Henne Kens), Germaine Lécuyer (Mimi-Pinson). Prod.: Belge-Cinéma Film ■ 35mm. L.: 170 m (l. orig.: 460 m). D.: 8' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE Filmmuseum

DE DROPPEL BLOED

Paesi Bassi, 1913 Regia: Alfred Machin

■ T. it.: *La goccia di sangue*. T. int.: *The Red Stain*. Scen.: Alfred Machin. F.: Jacques Bizeuil. Scgf.: Raoul Morand. Int.: Pierre Bressol. Prod.: Pathé frères, Hollandsche Film ■ 35mm. L.: 252 m (incompleto, l. orig.: 270 m). D.: 12' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE Filmmuseum

FILM DELLE ORIGINI DALLE COLLEZIONI DEL SVENSKA FILMINSTITUTET EARLY FILMS FROM THE COLLECTIONS OF THE SVENSKA FILMINSTITUTET

Programma a cura di /
Programme curated by
**Camille Blot-Wellens e
Jon Wengström**

Al Cinema Ritrovato 2016 lo Svenska Filminstitutet ha presentato quattordici corti delle origini che erano stati recentemente identificati nelle sue collezioni e preservati fotochimicamente nel laboratorio di Rotebro. I nove film presentati quest'anno in nuove copie 35mm non provengono da un'unica fonte o da una specifica collezione; le copie nitrato ori-

ginali sono giunte nel corso degli anni – non siamo in grado di precisare quando e da dove – nel nostro archivio. Fa eccezione l'acquisizione più recente, *Ronneby – Ville de la Suède méridionale*, depositato nel 2017 dal Politecnico federale di Zurigo (ETH) grazie all'intervento della Cinémathèque Suisse. La stessa Cinémathèque Suisse ha finanziato il restauro di *Sur le Lac Léman* e ha contribuito all'identificazione del film.

I nove film sono stati prodotti tra il 1897 e il 1913, sei di essi dalla Pathé Frères. Forniscono un ricco campione di tecni-

che di colorazione come il viraggio, l'imbibizione, il pochoir, una combinazione di diversi metodi e, naturalmente, il bianco e nero. La mescolanza di non-fiction, dramma e commedia ricorda la varietà dei programmi cinematografici dell'epoca e testimonia del carattere diversificato e giocoso del cinema delle origini. Si va dallo splendido ritratto della vita in una città di mare di *Au Maroc: Tanger* alla vivace fantasia di *La Fée des fontaines* al drammatico *Un attentat sur la voie ferrée* con il suo gran finale che prefigura *La Roue* di Abel Gance.



[La Fée des fontaines]

Per ricreare i viraggi e le imbibizioni dai nitrati originali sono stati realizzati dei controtipi negativi in bianco e nero dai quali sono state stampate le copie positive con il metodo Desmet, mentre i film colorati a pochoir sono stati duplicati per mezzo di controtipi negativi a colori. Non è stato apportato nessun altro intervento di restauro, come la ricreazione di didascalie perdute o l'inserzione di testi esplicativi per le scene mancanti. Non è stato possibile identificare con certezza due film, e malgrado l'impegno profuso e le ricerche, l'identificazione di *Le Faux serment* e di *La Fée des fontaines* rimane non confermata.

Jon Wengström

At Il Cinema Ritrovato 2016, the Svenska Filminstitutet presented 14 early shorts that had recently been identified in its collections and photochemically preserved at its Rotebro laboratory. The 9 films presented in new 35mm prints this year do not come from a single source or specific collection. The original nitrate prints entered the Filminstitutet's archive over the

years, and little is known about when and from where they entered the collection, except for the most recent acquisition, Ronneby – Ville de la Suède méridionale. This film was deposited in 2017 by ETH (Swiss Federal Institute of Technology in Zurich), thanks to the intervention of Cinémathèque Suisse. Cinémathèque Suisse also financially supported the preservation of Sur le Lac Léman, and helped in the identification of the film.

The production years of the 9 films range from 1897 to 1913; 6 of them were produced by Pathé Frères. They provide a rich sample of various colouring techniques such as tinting, toning and stencils, as well as black-and-white. The mixture of non-fiction, drama and comedy resembles the common practice of combined cinema programmes of that period, and displays the diversity and playfulness of early cinema; from the stunningly beautiful record of harbour life in Au Maroc: Tanger and the colourful fantasy of La Fée des fontaines to the dramatic Un attentat sur la voie ferrée with its climactic finale prefiguring events in Abel Gance's La Roue.

The reproduction of the tinting and toning in the original nitrate prints has been done by duplication to B/W duplicate negatives from which Desmet prints have been struck, whereas stencil-coloured films have been duplicated by way of colour duplicate negatives. No additional restoration such as recreating lost intertitles or inserting explanatory texts when footage is missing has been carried out. Two films have proved difficult to identify with certainty, and despite research into catalogues and paper archives, the identification of Le Faux serment and La Fée des fontaines remains unconfirmed.

Jon Wengström

UN ACCIDENT

Francia, 1897

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 12 m. D.: 1' a 18 f/s. Bn

TERREUR EN RUSSIE

Francia, 1907

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 157 m. D.: 8' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie svedesi / Swedish intertitles

PASSAGE DE RIVIÈRE

Francia, 1907

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 101 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn

UN ATTENTAT SUR LA VOIE FERRÉE

Francia, 1906

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 145 m. D.: 8' a 16 f/s. Imbibito e pochoir / Tinted. Didascalie svedesi / Swedish intertitles.

AU MAROC: TANGER

Francia, 1908

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 161 m. D.: 9' a 16 f/s. Bn e imbibito / B&W and tinted. Didascalie svedesi / Swedish intertitles.

[LE FAUX SERMENT]

Francia, 1908

■ Prod.: Lion Films ■ 35mm. L.: 187 m. D.: 9' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie tedesche / German intertitles

[LA FÉE DES FONTAINES]

Francia, 1908

■ Prod.: Lux Films ■ 35mm. L.: 112 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn e pochoir / *B&W and pochoir*

RONNEBY - VILLE DE LA SUÈDE MÉRIDIONALE

Francia, 1912

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 52 m. D.: 3' a 16 f/s. Imbibito e pochoir / *Tinted and stencil*. Didascalie tedesche / *German intertitles*

SUR LE LAC LÉMAN

Svizzera, 1913

■ Prod.: Société Générale des Cinématographes Radios ■ 35mm. L.: 91 m. D.: 5' a 16 f/s. Imbibito e virato / *Tinted and toned*. Didascalie danesi / *Danish intertitles*

■ Da: Svenska Filminstitutet

GAUMONT CHRONOCHROME 1912

Quando gli storici rivali della Pathé Frères raggiunsero un livello di perfezione meccanica e una larghissima diffusione nella colorazione a *pochoir*, nello stesso momento in cui i film in Kinemacolor della Natural Colour Kinematograph Company di Charles Urban facevano la loro clamorosa apparizione, la Gaumont cominciò a lavorare seriamente a un suo sistema di film a colori. Il risultato, detto Chronochrome (ma anche Trichromie, Gaumontcolor o semplicemente *cinématographie en couleurs*) venne brevettato nel febbraio 1911 ed ebbe la sua première a Parigi il 15 novembre 1912. Sofisticato sistema additivo a tre colori, compreso quel blu che mancava al Kinemacolor, il Chronochrome creava sullo schermo colori che ben si meritavano l'appellativo di 'naturali': sono semplicemente meravigliosi, e le immagini non presentano alcuna sbavatura: cinepresa e proiettore erano entrambi attrezzati con tre lenti, per registrare simultaneamente tre immagini, ciascuna esposta a un diverso filtro colorato. In proiezione, le tre immagini si riunivano sullo schermo a formare un'unica immagine a colori, di elegante formato panoramico. (L'altezza ridotta del fotogramma rendeva più semplice ottenere la necessaria tripla velocità di proiezione di 48 f/s, ma anche così sembra che gli strappi e l'usura delle copie, dovuti a un trascinarsi troppo rapido, fossero un vero problema). Per arrivare a un buon risultato, le complicate apparecchiature dovevano essere

costantemente ritirate durante la ripresa e la proiezione, e nonostante lo splendore dei colori il sistema non ebbe mai una vera diffusione commerciale e, per tutto il suo breve periodo di vita, rimase un esperimento. I documenti sul Chronochrome oggi accessibili sono molto scarsi, e non disponiamo di cifre sicure né sui film realizzati né su quelli sopravvissuti. La Kodak acquistò i diritti per gli Stati Uniti nel luglio 1913; il solo materiale di cui oggi abbiamo la fortuna di disporre sono copie con didascalie inglesi dalla George Eastman House inviati da Leon Gaumont a George Eastman, probabilmente nel 1912-1913. *Verreries de Venise*, *Fleurs* e *Fruits* sono *vues tournantes*, chiaramente realizzate per dimostrare la spettacolare qualità nella resa dei colori; *Deauville-Trouville la plage et le front de mer*, *Enghien-des Bains*, *Venise la reine de l'Adriatique* e *La Grece pittoresque* sono panorami, ovvero travelogues, genere che più di tutti chiede a gran voce il colore come anche la presentazione dei cappelli di ultima moda parigina.

Mariann Lewinsky

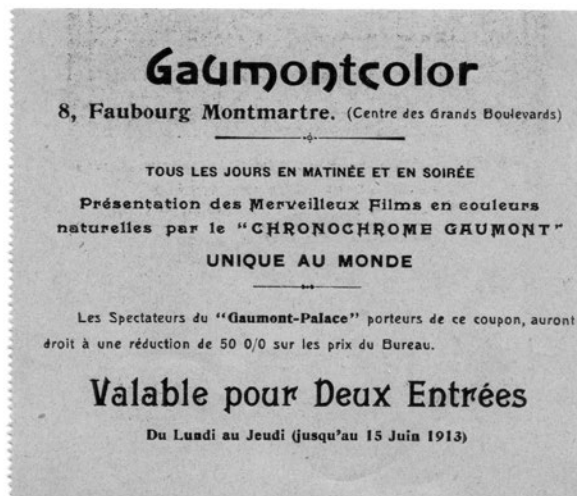
When arch-rival Pathé Frères brought stencil-colouring to mechanized perfection and extensive use, and the Kinemacolor films of the Natural Color Kinematograph Company of Charles Urban made their impact, Gaumont started to work seriously on a colour system. The result, called Chronochrome (also Trichromie, Gaumontcolor or simply cinématogra-

phie en couleur) was patented in February 1911 and first presented in Paris on November 15th 1912. A sophisticated three-colour additive system incorporating the blue that Kinemacolor lacked, it created seemingly natural colours deserving of the label: they are simply marvellous. There is no fringing; both camera and projector were equipped with three lenses to record simultaneously three film images exposed through the three colour filters. In projection, the three images were reunited on the screen as a single colour image in an elegant panoramic format. (The reduced frame height helped in achieving the necessary triple projection speed of 48fs, but even so wear and tear on the prints due to the excessively fast sprocket transport seems to have been a major problem.) To achieve good results, the lenses had to be constantly readjusted during shooting and projection, and the system never achieved commercial viability, its gorgeous colours notwithstanding. It remained experimental throughout its lifetime.

Accessible documents are few, and we do not know how many films were produced by this system and how many of them are still existing. Kodak bought the U.S. rights in July 1913; and the only material we are lucky enough to have at present are English version prints in the collection of George Eastman House sent by Léon Gaumont to George Eastman, probably in 1912-1913. Verreries de Venise (Venetian Glassware), Fleurs (Flowers) and Fruits are so-called vues tournantes, clearly produced to demonstrate the amazing quality



Proiettore Chronochrome © coll. Cinémathèque française



of colour rendition. Deauville-Trouville la plage et le front de mer, Enghien-des Bains, Venise la reine de l'Adriatique and La Grèce pittoresque are panoramas, that is travelogues, a genre crying out for colour as does the presentation of chic hats in the latest fashion of Paris.

Mariann Lewinsky

Il restauro è stato realizzato a partire dalla scansione di copie positive nitrato d'epoca bianco e nero originali. Le scansioni 6K sono state eseguite alla George Eastman House a Rochester dove le copie sono conservate. Una volta eseguita la scansione, si è proceduto con la separazione dei 3 fotogrammi secondo la corrispondenza di colore del filtro originale. In digitale i tre filtri blu, verde e rosso sono stati poi associati alle relative densità. Le sequenze di fotogrammi con il filtro di colore applicato sono stati sovrapposti e un più preciso allineamento dell'immagine è stato applicato manualmente. Il restauro è stato effettuato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2019.

This restoration used the only surviving original black and white nitrate positives. The 6K scan was carried out by George Eastman House, Rochester, where the prints were preserved. Once the scan was completed, the individual frames were

separated according to their original color filter. Blue, green and red filters were then associated, digitally, with their corresponding densities. Once the colour filters had been applied the individual frames were superimposed and aligned manually to provide a greater degree of accuracy. The restoration was carried out at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2019.

LA GRÈCE PITTORESQUE

Francia, 1912-1913

■ Prod: Gaumont ■ DCP. D.: 15'.
Chronochrome (Trichromie)

FLEURS ET FRUITS

Francia, 1912-1913

■ Prod: Gaumont ■ DCP. D.: 8'.
Chronochrome (Trichromie)

DEAUVILLE-TRIOVILLE ET HONFLEUR. LA PLAGE ET LE FRONT DE MER

Francia, 1912-1913

■ Prod: Gaumont ■ DCP. D.: 6'.
Chronochrome (Trichromie)

VENISE, REINE DE L'ADRIATIQUE

Francia, 1912

■ Prod: Gaumont ■ DCP. D.: 14'.
Chronochrome (Trichromie)

LE CARNAVAL DE NICE

Francia, 1913

■ Prod: Gaumont ■ DCP. D.: 8'.
Chronochrome (Trichromie)

ENGHIEN-LES-BAINS

Francia, 1912-1913

■ Prod: Gaumont ■ DCP. D.: 9'.
Chronochrome (Trichromie)

LA MODE DE PARIS

Francia, 1912-1913

■ Prod: Gaumont ■ DCP. D.: 1'.
Chronochrome (Trichromie)

La presentazione del programma *Gaumont Chronochrome 1912* è parte del progetto *A Season Of Classic Films* che prolunga le celebrazioni dell'European Year of Cultural Heritage 2018 ed è sostenuto da Creative Europe

The presentation of the Gaumont Chronochrome 1912 programme is part of the project A Season Of Classic Films, prolonging the celebrations of the 2018 European Year of Cultural Heritage, and is sponsored by Creative Europe



DELAUNAY NEI COLORI LENTICOLARI KELLER-DORIAN-BERTHON DELANUAY IN KELLER-DORIAN-BERTHON LENTICULAR COLORS



Roland Berthon, film d'essai, 1930 ca. (coll. François Ede)

Nel 1926 Robert e Sonia Delaunay realizzano un cortometraggio sperimentale con l'operatore Chevreau. È il primo film proiettato in pubblico a utilizzare il procedimento lenticolare Keller-Dorian-Berthon ed è girato in interni con luce artificiale. Il figlio dell'inventore, Roland Berthon, pittore e amico dei Delaunay, è probabilmente all'origine del progetto. Il film, del quale rimane solo una versione incompleta, fu presentato durante una conferenza di Sonia Delaunay alla Sorbona, il 27 gennaio 1927. Mette in scena varie modelle su sfondi decorati di tessuti e dipinti. Il breve filmato si conclude su Sonia Delaunay che troneggia circondata da stoffe dai colori sgargianti. Il procedimento Keller-Dorian-Berthon si basa su un reticolo virtuale ottenuto grazie a un filtro di selezione tricroma a tre bande posizionato nell'obiettivo. L'immagine del filtro permette di ottenere una selezione tricroma, grazie a microdiottri incisi sulla pellicola. L'inventore, il fisico Rodolphe Berthon, deposita il brevetto nel 1908. La Prima guerra mondiale interrompe le ricerche

in Francia. Nel 1924 vengono proiettati alcuni film sperimentali, ma la stampa delle copie è un problema molto lontano dall'essere risolto. Nel 1929 la Eastman-Kodak acquista il brevetto per il mercato amatoriale del 16mm. Nel 1931 Rodolphe Berthon fonda una società concorrente, la Cinéchromatique, e cede il suo brevetto al trust tedesco Siemens-Halske. In Francia la società Thomson-Houston riprende le ricerche, che vengono interrotte dalla Seconda guerra mondiale. Nel 1947 viene annunciata sulla stampa la produzione di *Giorno di festa* di Jacques Tati, che utilizza il procedimento Thomsoncolor, ma la difficoltà di stampare copie dal negativo originale si rivela insormontabile e il film viene distribuito in bianco e nero. Bisognerà attendere il 1995 perché il pubblico possa scoprire i colori di *Giorno di festa*.

François Ede

In 1926, Robert and Sonia Delaunay made an experimental short film in conjunction with Chevreau, the cameraman. This was the first publicly screened film to

adapt the Keller-Dorian-Berthon lenticular process for use indoors under artificial lighting conditions. The inventor's son, Roland Berthon, a friend of the Delaunays, probably initiated the project. The work survives only in an incomplete form. It was originally projected during the course of a lecture by Sonia Delaunay at the Sorbonne on January 27th, 1927 and represents a series of mannequins photographed against a background of textiles and paintings. The last shot of this short reel shows Sonia Delaunay herself enthroned amid brightly coloured draped fabrics.

*The Keller-Dorian-Berthon is a virtual network process that uses a triple-reel trichromatic selection filter set against the lens. The filtered image offers a trichromatic selection obtained by means of micro-dioptries physically engraved into the film material. The inventor, Rodolphe Berthon, patented this process in 1908. The First World War interrupted research in France, but in 1924 several experimental films were shown, even though printing problems were far from solved. In 1929, Eastman-Kodak bought the patent for the 16mm amateur film market. Then in 1931, Rodolphe Berthon established a rival company, Cinéchromatique, and sold his patent to Siemens-Halske, a German conglomerate. Thomson-Houston then resumed research in France, but this was further interrupted by the Second World War. In 1947, Jacques Tati's *Jour de fête* was publicised as having relied upon the Thomsoncolor process, but this proved impossible to print and the film was only released in black-and-white. Audiences did not discover a colour version of *Jour de fête* until 1995.*

François Ede

KELLER-DORIAN : FILM GAUFRÉ : SONIA DELAUNAY

Francia, 1925 Regia: Albert Keller-Dorian
■ 35mm. D.: 4'

VACATION

USA, 1924 Regia: Max Fleischer

■ 35mm. L.: 202 m. D.: 9' a 20 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie ceche e inglesi / *Czech and English Intertitles* ■ Da: Národní filmový archiv ■ Restaurato nel 2014 da Národní filmový archiv presso il laboratorio Zlin a partire da un nitrato vintage imbibito. Imbibizioni e viraggi a cura di Jan Ledecský / *Restored in 2014 by Národní filmový archiv at Film laboratory Zlin from a tinted vintage nitrate print. Tinting by Jan Ledecský*

Vacation è un episodio della grande serie d'animazione *Out of the Inkwell* di Max Fleischer, prodotta tra il 1918 e il 1929. In tutto, Max Fleischer e la sua squadra crearono sessantadue episodi di *Out of the Inkwell* e cinquantasei di *Inkwell Imps* (come fu reintitolata la serie nel 1927). Tipicamente i cartoni iniziavano con una scena in cui Fleischer in carne e ossa disegnava i personaggi su carta oppure apriva il calamaio per liberarli nella 'realtà'. La vivace interazione tra figura umana e disegni rese Max Fleischer e il suo personaggio principale, Koko the Clown, molto famosi negli anni Venti, e garantì alla serie un successo duraturo. Oggi la grande tecnica d'animazione di Fleischer e il suo tratto elegante continuano ad affascinare, anche se alcuni aspetti razzisti guastano decisamente il divertimento. Questo *Vacation*, proveniente dalle collezioni del Národní filmový archiv, è l'unica versione nota del film con elementi a colori. Grazie alle vere e accurate imbibizioni usate in questo restauro siamo in grado di ammirare i colori del cinema muto – ancora una volta – nel miglior modo possibile.

Karl Wratschko

La copia nitrato d'epoca imbibita di *Vacation*, conservata al Národní filmový archiv, è stata stampata nel 2004 su pellicola in poliestere bianco e nero. La decomposizione era già iniziata, e nel 2014, prima che subentrasse ro danni irreparabili, la colorazione

arancione originale è stata riprodotta sulla nuova copia. Per l'imbibizione Jan Ledecský ha usato il procedimento di immersione in un bagno di colore e un metodo che non richiede di tagliare la pellicola; la copia riproduce dunque a beneficio dello spettatore l'esperienza fotochimica dell'originale, rispettandone il colore e restituendo i neri argento tipici di una vera copia in bianco e nero.

Jeanne Pommeau

Vacation is one of the episodes from the major animated series Out of the Inkwell by Max Fleischer, which was produced between 1918 and 1929. In total, 62 episodes of Out of the Inkwell and 56 episodes of Inkwell Imps (the series was renamed in 1927) were created by Fleischer and his team. It was typical for the cartoons to start out with a live-action sequence showing Fleischer drawing the characters on paper, or opening the inkwell to release them into 'reality'. This lively interaction between human and drawn figures made Fleischer and his main character Koko the Clown very famous in the 1920s and helped the series to a long-lasting success. From today's point of view the great and delicately nuanced animation technique of Fleischer is still fascinating, even though some racist issues in the series definitely detract from the pleasure. Vacation, from the collection of the Národní filmový archiv, is the only known version of this film with colour elements. Thanks to the accurate real tinting techniques used in this restoration, we are able to experience the colours of the silent era – once again – in the best possible way.

Karl Wratschko

The vintage tinted nitrate print preserved in Národní filmový archiv of Vacation was printed in 2004 on black-and-white polyester stock. The decomposition had already started and in 2014, before the destruction went too far, the original orange hue had been reproduced on the new print. Jan Ledecský used a bath tinting process with no-splice meth-

od, allowing the print to get real tinting and to offer an authentic photochemical experience on the screen, respecting the original colour and the silver blacks of a real black-and-white print.

Jeanne Pommeau

BECKY SHARP

USA, 1935 Regia: Rouben Mamoulian

■ Sog.: dal romanzo *Vanity Fair* (1848) di William Makepeace Thackeray e dalla pièce omonima (1899) di Langdon Mitchell. Scen.: Francis Edwards Faragoh. F.: Ray Rennahan. M.: Archie Marshek. Scgf.: Robert Edmond Jones. Int.: Miriam Hopkins (Becky Sharp), Frances Dee (Amelia Sedley), Cedric Hardwicke (marchese di Steyne), Billie Burke (Lady Bareacres), Alison Skipworth (Miss Crawley), Nigel Bruce (Joseph 'Joss' Sedley), Alan Mowbray (Rawdon Crawley), G.P. Huntley Jr. (George Osborne), William Stack (Pitt Crawley), William Haverham (duca di Wellington). Prod.: Kenneth Macgowan per Pioneer Pictures, Inc. ■ DCP. D.: 84'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Paramount per concessione di Park Circus ■ Restaurato in 4K nel 2017 da Paramount Pictures a partire da copie negative e positive 3-strip Technicolor originali presso Technicolor Creative Services. Un ringraziamento speciale a Robert Gitt, Richard Dayton e Eric Aijala / *Restored in 4K in 2017 by Paramount Pictures from negatives and positives 3-strip Technicolor original prints at Technicolor Creative Services. A special thanks to Robert Gitt, Richard Dayton and Eric Aijala*

Becky Sharp, la bionda protagonista della *Fiera delle vanità* di Thackeray, è una spregiudicata e seducente arrampicatrice sociale nell'Inghilterra di inizio Ottocento. Il ritratto che Mamoulian fa di Becky in questa satira sulla vita aristocratica ce la mostra però non come un'opportunista ma come una gaudente che sovverte maliziosamente i rapporti di potere tra i sessi. Il si-



Becky Sharp

stema Technicolor a tre strisce esalta il mondo eccessivo di Becky. Questo procedimento a colori, in precedenza usato solo in cortometraggi o per alcune scene all'interno di film in bianco e nero, figura qui per la prima volta in un lungometraggio interamente a colori. Le riprese furono affidate all'attore e regista part-time (non particolarmente brillante) Lowell Sherman. Sherman morì durante la lavorazione e l'incarico fu affidato a Mamoulian, che ripartì da zero. Il georgiano di origini armene, autore di una serie di grandi film a partire dal 1931 e che aveva alle spalle una carriera tra le più coerenti e sostanziose del sonoro americano, era noto per l'abilità con cui sapeva esprimere la propria visione con la luce, il movimento e

ora anche con il colore. Il Technicolor voleva sedurre lo spettatore, Mamoulian voleva raccontare la sua storia con il colore. La stabilità della temperatura del colore non lo preoccupava. Nella sequenza del ballo un'improvvisa inquadratura dall'alto dà l'impressione di passare da un dipinto a olio a un acquerello, con i colori che colano dai contorni delle figure. Lo schema cromatico è dominato dagli azzurri pallidi, dai gialli sgargianti, dai cremisi e dai grigi chiari usati prevalentemente per gli sfondi. Il critico Tom Milne osserva come i colori definiscano gli umori di Becky con "gli azzurri chiari per la tenera ingenuità, il giallo squillante per i momenti di trionfo", mentre nella scena del ballo "i blu, i verdi e i gialli

si esauriscono gradualmente lasciando lo schermo soffuso da un crescendo di rosso". L'iniziale fiasco al botteghino e successivamente la circolazione di pessime copie (che usavano l'inferiore Cinecolor, un procedimento a due colori) diedero l'impressione che *Becky Sharp* non fosse degno della fama del suo regista. Questo decisivo restauro lo rivela finalmente come uno dei migliori film realizzati da Mamoulian negli anni Trenta.

Ehsan Khoshbakht

Becky Sharp, the protagonist of Thackeray's Vanity Fair, is a golden-haired gold-digger, a flirt and social climber of early 19th century England. Mamoulian's portrayal of Becky in this satire of



Frühling in den Vogesen

aristocratic life shows her not as an opportunist but a woman mischievously reversing gender power relations. She is a bon vivant – with three-strip Technicolor expressing her excessive world. This colour process, previously used only in shorts or for certain sequences in black and white features, was used here for a feature film for the first time. Shooting began with actor and (rather dull) part-time director Lowell Sherman handling the project. When Sherman died during the production, Mamoulian was brought on board, starting from scratch. Having made a succession of great films since 1931, the Tbilisi-born Armenian had one of the most consistent bodies of work in post-sound American cinema, and was renowned for his ability to encode his vision in light, movement, and now colour. Technicolor wished to seduce the viewer; Mamoulian wanted to tell the story via the colour. The continuity of colour temperature was of no concern. In the ball sequence, a sudden shot from above also marks a shift like that from an oil painting to a watercolour, with colours leaking from the edges of the figures. The palette is dominated by pale blues, tawdry yellows, royal reds and light greys mostly for backgrounds.

Critic Tom Milne notes how the colours define Becky's moods with "soft blues for melting ingenuousness, bright yellow for moments of triumph", or more generally, when in the ball sequence "the blues, greens and yellows are gradually drained away to leave the screen suffused by a crescendo of red". The film's initial box-office failure and later availability in poor prints only (using the inferior two-colour Cinecolor process) created the impression that Becky Sharp wasn't worthy of its director's name. This definitive restoration finally reveals it as one of Mamoulian's finest works of the 30s.

Ehsan Khoshbakht

FRÜHLING IN DEN VOGESSEN

Germania, 1942

Regia: Heinz-Hermann Schwerdtfeger

■ T. int.: *Springtime in the Vosges*. Scen.: Heinz-Hermann Schwerdtfeger. F.: Erichhans Foerster. Mus.: Hans Ebert. Prod.: Ufa Kulturabteilung ■ DCP. D.: 13'. Col. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / German version with English subtitles ■ Da: Deutsches Filminstitut & Filmmuseum per concessione di Friedrich-Wilhelm-Murnau-

Stiftung ■ Restaurato in 2K nel 2017 da Deutsches Filminstitut & Filmmuseum in collaborazione con BKM - Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, ERC Advanced Grant: FilmColors presso il laboratorio Haghefilm a partire da copie positive 35mm conservate presso Bundesarchiv e Deutsches Filminstitut & Filmmuseum / Restored in 2K in 2017 by Deutsches Filminstitut & Filmmuseum in collaboration with BKM - Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, E ERC Advanced Grant: FilmColors at Haghefilm laboratory from 35mm positive prints held at Bundesarchiv and Deutsches Filminstitut & Filmmuseum

Contadini mostrati nello stile del *travelogue* su uno sfondo pittoresco e filmati con il procedimento Agfacolor. Chiese e piazze cittadine appaiono in sfumature di verde sbiadito e marrone chiaro, facendo pensare a un cartolina del primo Novecento. In questo *Kulturfilm* realizzato per promuovere varie regioni del Terzo Reich, l'idillio si incupisce brevemente solo quando la panoramica di un torrente giunge alle tombe di tre soldati. Nel contesto della denazificazione postbellica della Germania, la British Control Commission giudicò il film inadatto alla ridistribuzione: chiaramente un errore, tanto più che in altri titoli della serie campeggiano svastiche di uno sgargiante rosso Agfa. Più significative sono forse le cose che non si vedono, come l'impronta culturale francese sul territorio (reso 'puramente' tedesco). Si è tentati di pensare che anche il censore vedesse le cose che non stanno nel film, trovando difficile credere che questo paradiso di celluloidi potesse essere privo di indizi sull'inferno che si scatenava al di fuori dell'inquadratura.

Ehsan Khoshbakht

Farmers shown in travelogue style against a picturesque backdrop, recorded in Agfacolor. Churches and town squares appear in faded greens and pale browns, suggesting an early 20th century postcard. In this Kulturfilm, made to promote



Under Capricorn

various regions of the Third Reich, the onscreen idyll is only briefly disturbed when a panning shot of a spring stream arrives at three soldiers' graves. As part of the postwar denazification of German cinema, the British Control Commission deemed the film unsuitable for redistribution – a clear mistake, especially as other titles in the series feature swastikas flashing in Agfa red. Nothing of the sort here. Of greater significance perhaps are the things one doesn't see, such as the evidence of the French cultural heritage of the location (made 'purely' Germanic). It's tempting to think that the censor, too, saw the things not in the film, finding it

hard to believe that this celluloid heaven could be devoid of any sign of the hell existing outside the frame.

Ehsan Khoshbakht

UNDER CAPRICORN

Gran Bretagna-USA, 1949

Regia: Alfred Hitchcock

■ T. it.: *Il peccato di Lady Considine*. Sog.: dal romanzo omonimo (1937) di Helen Simpson. Scen.: James Bridie, Hume Cronyn. F.: Jack Cardiff. M.: A.S. Bates. Scgf.: Thomas Monahan. Mus.: Richard

Addinsell. Int.: Ingrid Bergman (Lady Henrietta 'Hattie' Flusky), Joseph Cotten (Sam Flusky), Michael Wilding (Charles Adare), Margaret Leighton (Milly), Cecil Parker (Sir Richard, il governatore), Denis O'Dea (signor Corrigan), Jack Watling (Winter), John Ruddock (Cedric Potter), Bill Shine (signor Banks), Victor Lucas (reverendo Smiley). Prod.: Alfred Hitchcock per Transatlantic Pictures Corp. ■ 35mm. D.: 117'. Technicolor. Versione inglese / English version ■ Da: Academy Film Archive per concessione di Constellation Center Collection ■ Copia originale 35mm Technicolor / Vintage 35mm Technicolor print

Capitolo finale (dopo *Io ti salverò* e *Notorious*) della 'trilogia' che Hitchcock costruisce intorno a Ingrid Bergman, o per dirla con Rohmer-Chabrol intorno al viso di lei, un viso che l'obiettivo "scruta, esplora, a volte incide, altre addolcisce". Tutt'intorno, a quanto pare, è l'inferno. Come già in *Nodo alla gola*, in *Under Capricorn* Hitchcock sperimenta il *long take*, la lunga ripresa (qui, sei-otto minuti) senza stacchi: scenografie e costumi rendono l'impresa titanica e snervante, il set è un labirinto di pareti che si spostano, tavoli e canapé con le ruote, carrelli ed elettricisti che vagano con i fari applicati sulla fronte. In effetti Michael Wilding, anche nei momenti più intensi, ha sempre l'aria di qualcuno che ha appena visto, nell'immediato fuoricampo, qualcosa di vagamente comico.

È un film d'ispirazione romantica e romanzesca, il peccato d'una donna, il sacrificio di un uomo, il senso di colpa, la confessione, la catarsi, la legge morale che ci stringe tutti in pugno e conduce un *Cime tempestose* degli antipodi verso un lieto fine improbabile e un poco mesto. È un film di classici luoghi hitchcockiani, la governante perfida come in *Rebecca*, l'avvelenamento dell'eroina come in *Notorious* ("certo, se a scriverlo insieme a me avessi avuto uno bravo come Ben Hecht, sarebbe stata un'altra cosa", confessò Hitchcock a Truffaut). È certamente un film sul viso di Ingrid, del quale Hitchcock sa esaltare la qualità malleabile e luminosa come nessun altro (nemmeno l'uomo di cui lei proprio in questi mesi si sta innamorando): la scena più bella è quella in cui una mano galante stende una giacca scura dietro un vetro, perché lei possa vederli il proprio riflesso dorato, che l'infelicità non ha corrotto. È il film che Hitchcock considerò la propria peggior catastrofe, un peccato di presunzione costato una montagna di dollari che furono persi per sempre. È uno straordinario film a colori, "uno dei Technicolor più belli della storia del cinema" (Lourcelles): una patina lucente

e lievemente livida si stende su tutto, perché questa è una storia di passioni logorate o destinate alla rinuncia o che solo il ricordo monologante e febbrile può tentare (fallendo) di far rivivere. C'è molto cielo, nelle prime e nelle ultime sequenze, un cielo di un meraviglioso color ceruleo sulla baia della piccola città di Sidney del 1831. Hitchcock si sofferma a contemplarlo, forse già chiedendosi che cosa ci si può fare con tanto cielo, magari solcarlo con la campata rossa del Golden Gate o con l'ala nera di un uccello.

Paola Cristalli

Under Capricorn is the last chapter (after Spellbound and Notorious) of the 'trilogy' that Hitchcock built around Ingrid Bergman, or, as Rohmer-Chabrol put it, around her face, which the camera "searches, explores, sometimes carves, sometimes softens". All around this fabulous face, so they say, it was hell. As in Rope, in Under Capricorn Hitchcock experiments with the long take (here, six to eight minutes) without any cuts. The props and costumes made it an enervating enterprise; the set was a maze of tracks, with walls, tables and canapés moving on wheels and electricians wandering around with lights attached to their foreheads. Actually, even in its most intense moments, Michael Wilding always has the air of someone who has just seen something vaguely funny off-camera.

It is a film of romantic inspiration, a woman's sin, a man's sacrifice, guilt, confession, catharsis, the moral law that holds all of us by its fist and guides this Wuthering Heights of the antipodes towards its unlikely and somewhat bitter happy ending. It is a film of classic Hitchcockian figures, a wicked housekeeper as in Rebecca and a poisoned heroine as in Notorious ("those elements would have remained in the picture anyway if I'd had a good professional, like Ben Hecht, writing the script for me", Hitchcock told Truffaut). It is certainly a film about Bergman's face, whose malleability and radiance Hitchcock knew

how to enhance like no one else (including the man she was falling in love with just in those days at that time): the most beautiful scene is the one in which an amorous hand lays a dark jacket behind a glass so that she can see her own golden reflection, not corrupted by unhappiness. Hitchcock considered this film his worst catastrophe, an error of arrogance that cost loads of money which were lost forever. It is an extraordinary colour film, in its accurate 19th century pictorial tone, "one of the most beautiful Technicolor movies of film history" (Lourcelles): a lucent yet slightly livid glaze tinges everything, because this is a story of worn-out or ill-fated passions, that only memory or feverish soliloquy can try (and fail) to revive. There is a lot of sky in the first and last sequences, a sky of a wonderful cerulean hue over the bay of the small city of Sydney in 1831. Hitchcock pauses to contemplate it, maybe already wondering what can be done with so much sky, such as piercing it with the red span of the Golden Gate Bridge or the black wings of a bird.

Paola Cristalli

WAY OF A GAUCHO

USA, 1952 Regia: Jacques Tourneur

■ T. it.: *Il grande Gaucho*. Sog.: dal romanzo omonimo di Herbert Childs (1948). Scen.: Philip Dunne. F.: Harry Jackson. M.: Robert Fritch. Scgf.: Lyle Wheeler, Mark-Lee Kirk. Mus.: Sol Kaplan. Int.: Rory Calhoun (Martín Penalosa), Gene Tierney (Teresa Chavez), Richard Boone (maggiore Salinas), Hugh Marlowe (don Miguel Aleondo), Everett Sloane (Falcon), Enrique Chaico (padre Fernández), Jorge Villoldo (Valverde), Lidia Campos (zia María), Hugo Mancini (tenente dell'esercito), Teresa Acosta (ballerina). Prod.: Philip Dunne per 20th Century-Fox Film Corp. ■ 35mm. D.: 95'. Technicolor. Versione inglese / *English version* ■ Da: BFI - National Archive per concessione di Park Circus ■ Copia originale 35mm Technicolor / *Vintage 35mm Technicolor print*



Way of a Gaucho

Quest'anno *Il Cinema Ritrovato* offre alcuni western tra i più eclettici: il dramma realista e pacifista di Henry King *The Gunfighter*, l'austero e minimalista *Ride Lonesome* di Budd Boetticher e il western argentino di Tourneur *Way of a Gaucho*. Curiosamente anche quest'ultimo doveva essere diretto da King, il quale a causa della malattia della moglie rifiutò l'incarico che prevedeva riprese girate integralmente in Argentina.

I gauchos sono una "stirpe di uomini unica, che risponde solo alle proprie leggi e ai propri codici", come spiega durante la sequenza iniziale la voce fuori campo, introducendo attraverso

la chiara analogia con i cowboy una classica situazione western. Il film segue le vicissitudini del gaucho Martín Penalosa, che dal carcere - dove era finito per aver ucciso un uomo in un duello - passa all'arruolamento nella milizia e poi alla diserzione. Il nucleo drammatico del film si costruisce soprattutto quando il comandante di Martín, il maggiore Salinas, intraprende una lunga caccia per catturare il disertore che è ormai diventato un bandito-eroe.

Quando Martín salva la vita a una donna e poi se ne innamora il film trova la propria sostanza romantica. Il finale, piuttosto ottimista, si mantiene

fedele sia al mito del gaucho sia alla necessaria restaurazione della legge e dell'ordine, conclusione probabilmente attesa dal governo di Juan Perón (che sorvegliò attentamente la produzione del film). È stato anche detto che le riprese in Argentina ispirarono la cinematografia locale a produrre il primo western autoctono, *El último cow-boy* (Juan Sires, 1954).

Nel suo brillante libro sul cinema di Tourneur, Chris Fujiwara definisce *Way of a Gaucho* "un'intensa meditazione sulla libertà e il desiderio" e "forse il più bel film di Tourneur" insieme a *La regina dei pirati*. Gran parte di quella bellezza sta nell'uso del colore, che si perde completamente in certe copie home video, anche quando si dichiarano in alta definizione. Questa copia degli anni Sessanta mostra i colori autentici del film, con i loro rossi e blu profondi che si stagliano sugli sfondi brillanti del paesaggio, grezzi e nitidi come le esistenze dei tre protagonisti.

Ehsan Khoshbakht

This year's Il Cinema Ritrovato offers some of the most eclectic westerns ever made: Henry King's realist, anti-violence drama The Gunfighter, Budd Boetticher's austere and minimalist Ride Lonesome and Tourneur's Argentinian western, Way of a Gaucho. Interestingly, the latter was meant to be directed by King, too, but his wife's illness prevented him from accepting an assignment that demanded shooting entirely in Argentina. Gauchos are a "special breed of men answering only to their laws and codes", as the voiceover in the opening sequence clarifies with its clear analogy to cowboys, setting the tone for a classic western narrative. The film follows the story of gaucho Martín Penalosa, from imprisonment, after killing a man in a duel, to agreeing to serve in the militia, which he eventually deserts. This gives the film its dramatic core, especially after Martín's commander, Major Salinas, embarks on a long chase to capture the deserter, who by now has become a hero bandit.

When Martín saves the life of a woman and later falls in love with her, the film finds its romantic weight. The ending, a rather optimistic one, stays faithful to both the myth of the gaucho and that return to law and order – a conclusion that the Juan Perón government (who were closely monitoring the production of the film) had possibly expected. It's also been claimed that the production of the film in Argentina inspired the local filmmakers to produce that country's first western, El último cow-boy (Juan Sires, 1954).

In his brilliant study of Tourneur's cinema, Chris Fujiwara calls this "a poignant meditation on freedom and desire", and along with Anne of the Indies, "perhaps the most beautiful of Tourneur's films". A great part of that beauty lies in the use of colour, which is totally lost in home video versions of the film, even those in supposedly high definition. The actual colours, as seen in this print from the 60s, with their dark blues and reds against the bright backdrops of outdoor scenes, are captured, like the lives of its three leading characters, rough and crisp.

Ehsan Khoshbakht

GIGI

USA, 1958 Regia: Vincente Minnelli

■ Sog.: dal romanzo omonimo (1944) di Colette. Scen.: Alan Jay Lerner. F.: Joseph Ruttenberg. M.: Adrienne Fazan. Scgf.: Cecil Beaton, William A. Horning, Preston Ames. Mus.: Frederick Loewe, Lela Simone. Int.: Leslie Caron (Gigi Alvarez), Maurice Chevalier (Honoré Lachaille), Louis Jourdan (Gaston Lachaille), Hermione Gingold (Madame Alvarez), Eva Gabor (Liane d'Exelmans), Jacques Bergerac (Sandomir), Isabel Jeans (zia Alicia), John Abbott (Manuel), Edwin Jerome (Charles), Lydia Stevens (Simone). Prod.: Arthur Freed per MGM Corp., Arthur Freed Productions, Inc. ■ 35mm. D.: 115'. Technicolor. Versione inglese / English version ■ Da: Academy

Film Archive per concessione di Park Circus e Warner ■ Copia originale 35mm Technicolor / Vintage 35mm Technicolor print

“Quasi ogni albero pare dire ‘Guarda me!’”. L'anziano boulevardier Maurice Chevalier fa bene ad attirare l'attenzione del petulante Louis Jourdan sugli splendori di Parigi nella canzone *It's a Bore!*. *Gigi*, l'effervescente musical del 1958 realizzato da Vincente Minnelli, ultimo grande gesto di Arthur Freed e della sua squadra, è una sfarzosa parata oltre che una rivisitazione del romanzo breve di Colette. *Gigi* batté tutti i record vincendo ben nove Oscar (compresi quelli per il miglior film e la regia), tre dei quali premiarono il lato squisitamente estetico del film: la scenografia, la fotografia a colori e i costumi. I vivaci colori gioiello degli interni parigini furono amorevolmente ricreati a Los Angeles da Preston Ames e dalla sua equipe, ma l'assolato Bois de Boulogne interpreta se stesso insieme agli altri esterni cittadini usati nel film, che fu fotografato da Joseph Ruttenberg con il procedimento Metrocolor della MGM. I caleidoscopici costumi di Cecil Beaton sono tra i suoi lavori migliori, come l'abito bianco decorato con uccelli esotici indossato da Leslie Caron nel ruolo della protagonista.

Le canzoni, scritte da Lerner e Loewe e arrangiate da André Previn, sono l'equivalente acustico dell'elegante spettacolo, dal vivace duetto *I Remember It Well* (ripreso da una vecchia canzone che Lerner aveva scritto con Kurt Weill) alla baldoria di *The Night They Invented Champagne* e al celebre peana di Chevalier alle fanciulle che “grazie al Cielo crescono nel modo più incantevole”. La canzone *Gigi* vinse uno degli Oscar, e fu premiata anche la colonna sonora di Previn. Oltre che bello *Gigi* è anche divertente, grazie al brillante testo di Colette e ad alcune godibili interpretazioni. Il ruolo di Chevalier fu scritto su misura per lui. Jourdan sostituì all'ultimo momento Dirk Bogarde e

Caron ebbe il ruolo che avrebbe dovuto essere di Audrey Hepburn, anche se entrambi gli attori appaiono oggi ottime scelte. Ma sono le due donne più anziane, Isabel Jeans nel ruolo di zia Alicia e soprattutto Hermione Gingold in quello di Madame Alvarez, a offrire gli intermezzi più vivaci e colettiani. Grazie al cielo...

Pamela Hutchinson

“You can see every tree almost saying ‘Look at me!’”. Ageing boulevardier Maurice Chevalier is right to draw petulant Louis Jourdan's attention to the visual splendours of Paris in the song It's a Bore!. Gigi, Vincente Minnelli's 1958 effervescent musical, the last great flourish of the Arthur Freed unit, is as much a pageant as it is a retelling of Colette's 1944 novella. Out of Gigi's record-breaking nine Oscars (including Best Picture and Best Director), three were devoted purely to the look of the film: the set decoration, colour cinematography and costumes. The vibrant jewel-coloured interiors of Paris salons were lovingly recreated in Los Angeles by Preston Ames and his team, but the sun-drenched Bois de Boulogne plays itself, one of several city locations used in the film, which was shot in MGM's own Metrocolor by Joseph Ruttenberg. Cecil Beaton's kaleidoscopic costumes rate among his best work, including a white gown adorned with bluebirds, worn by Leslie Caron in the title role.

The songs, written by Lerner and Loewe and arranged by André Previn, are the aural equivalent of all this elegant spectacle, from sparky duet I Remember It Well (based on an old song Lerner had written with Kurt Weill) to the revelry of The Night They Invented Champagne, and Chevalier's famous paean to young ladies who “grow up in the most delightful way”. Title number Gigi won one of those Oscars, as did Previn's score. And Gigi is as witty as it is good-looking, thanks to Colette's sparkling original text, and some delectable performances. Chevalier's role was written for him, while



Gigi

Jourdan was a last-minute replacement for Dirk Bogarde and Caron stepped in when Audrey Hepburn declined – although both now appear to be inspired decisions. Even so, it's the two older women, Isabel Jeans as Aunt Alicia, and especially Hermione Gingold as Madame Alvarez, who offer the film's sharpest, and most Colettian, badinage. Thank heaven...

Pamela Hutchinson

INDISCREET

USA, 1958 Regia: Stanley Donen

■ T. it.: *Indiscreto*. Sog.: dalla pièce *Kind Sir* (1953) di Norman Krasna. Scen.: Norman Krasna. F.: F.A. Young. M.: Jack Harris. Scgf.: Don Ashton. Mus.: Richard Bennett, Ken Jones. Int.: Cary Grant (Philip Adams), Ingrid Bergman (Anna Kalman), Cecil Parker (Alfred Munson), Phyllis Calvert (Margaret Munson), David Kossoff (Carl Banks), Megs Jenkins (Doris Banks),

Oliver Johnston (Finleigh), Middleton Woods (l'assistente di Finleigh). Prod.: Stanley Donen, Cary Grant per Grandon Productions, Ltd. ■ 35 mm. D.: 100'. Technicolor. Versione inglese / *English version* ■ Da: Academy Film Archive per gentile concessione di Park Circus ■ Copia originale 35mm Technicolor parte della Robert Harris Collection / *Vintage 35mm Technicolor print part of the Robert Harris Collection*



Indiscreet

Un certo Archie Leach, ormai diventato la quintessenza di Cary Grant, torna a Londra in una sera piena di pioggia. Veste un elegante abito scuro e, in una piccola valigia, porta con sé un frac. Dato il bagaglio limitato allo stretto superfluo, si capisce che non intende fermarsi a lungo; d'altra parte dice che la capitale inglese non gli è mai piaciuta granché. Ma c'è da credergli? D'abitudine, mente: per esempio sostiene che è già sposato, per schivare gli ardori matrimoniali delle belle donne che incontra sul suo cammino di ricco americano all'estero. A partire da questa trita menzogna, Norman Krasna (lo sceneggiatore di *I milioni della manicure*, *Il signore e la signora Smith* e d'una cascata di commedie romantiche tra anni Trenta e Sessanta) tesse la trama d'un gioco a due sofisticato e adulto, mentre il giovane compositore Robert Bennett lo inonda d'una musica languida e grave, musica per amanti di classe. Che cosa resta nel tempo di *Indiscreet*, commedia stretta tra i capolavori dell'apogeo seduttivo grantiano, *Caccia al ladro* e *Intrigo internazionale*? Appunto, alcune indiscrezioni. Primo.

Il desiderio sessuale che travolge Ingrid non appena posa gli occhi su Cary, e che traspare nel risplendere della sua pelle sotto l'incongruo strato di cold cream: scena comica e sublime, perché risuona d'un ritrovarsi, d'un déjà vu, d'un "dove già ci siamo incontrati e amati?", perché per l'occasione Ingrid risfodera lo sguardo senza censure né difese con cui Alicia seguiva i passi di Devlin, dodici anni prima, in *Notorious*. Secondo. La giga *mécanique* cui Cary si lascia andare al ballo, prima con una donna poi con un'altra poi più felicemente solo; perde quell'aria un po' stanca, torna l'uomo "con la domenica negli occhi" (Stanley Cavell), ride guardando complice in direzione di qualcuno che, evidentemente, non può essere che il maestro Stanley Donen, capace di richiamare in causa, sotto la quintessenza di Cary Grant, l'Archie Leach britannico, acrobata e funambolo – adeguandone l'estro selvaggio alla *couture* d'un perfetto smoking. Terzo. Indiscreto è il colore in *Indiscreet*, che sulla superficie d'una commedia d'eleganti convenzioni spennella il moderno, trasformando

una parete in una quadreria-pantone e le mensole della cucina in delicate installazioni cromatiche. D'altra parte, è per questo che siamo qui oggi, no? Dunque vediamo di arrivare in tempo, per non perderci la delizia di questi titoli di testa in forma di rosa, e nei più puri colori Bauhaus.

Paola Cristalli

*A certain Archie Leach, by now the quintessential Cary Grant, returns to London one rainy evening. He wears an elegant dark suit and has a tailcoat packed in a small suitcase. Considering his baggage is limited to the strictly superfluous, it's not hard to imagine that he doesn't intend to stay long; indeed, he says he never cared much for the English capital. But can we trust him? Lying is his habit: for example, he claims to be already married to steer clear of the matrimonial enthusiasm of the beautiful women he meets along his travels as a rich American abroad. With this overused lie, Norman Krasna (the scriptwriter of *Hands Across the Table*, *Mr. & Mrs. Smith* and a cascade of romantic comedies between the 30 and 60s) crafts the plot of a sophisticated two-person game, while the young composer Robert Bennett saturates the film with a music both languid and deep, music for distinguished lovers. So what's the legacy of *Indiscreet*, a comedy stuck between two masterpieces at the height of Grant's seductive appeal, *To Catch a Thief* and *North by Northwest*? *Indiscreetions*, of course. First, the sexual desire that inundates Bergman as soon as she sets her eyes on Grant and shines through her skin under an uneven layer of cold cream: a sublime and comic scene that brings along the shadow of the past, of a déjà vu, of a "we looked at each other in the same way then", with Bergman reusing the wild, defenceless look Alicia had in her eyes when watching Devlin's footsteps, twelve years earlier, in *Notorious*. Second, Grant letting himself go at the ball with a *mécanique* jig, first dancing with one woman, then another and finally happily by himself; he loses that*

slightly tired air and turns back in to the man who "carries the holiday in his eye" (Stanley Cavell). He laughs looking slyly in the direction of someone who can only be Stanley Donen, the master who was able to evoke the British Archie Leach, acrobat and tightrope walker, from the quintessential Cary Grant – adapting his wild whims to the cut of a perfect tuxedo. Third, indiscreet is the colour in Indiscreet, painting the surface of a finely conventional comedy with bold touches of modernity, transforming a wall into a pantone-collection and kitchen shelves into delicate chromatic installations. On the other hand, that's what we're for here today, isn't it? Let's see if we make it on time, so we don't lose the delight of opening credits in the shape of roses and in the purest Bauhaus hues.

Paola Cristalli

UN, DEUX, TROIS, QUATRE OU LES COLLANTS NOIRS Episodio Deuil en 24 heures

Francia, 1961 Regia: Terence Young

Vedi pag. / See p. 231

DR. NO

Gran Bretagna-USA, 1962

Regia: Terence Young

■ T. it.: *Agente 007 - Licenza di uccidere*. Sog.: dal romanzo omonimo (1958) di Ian Fleming. Scen.: Richard Maibaum, Johanna Harwood, Berkely Mather. F.: Ted Moore. M.: Peter Hunt. Scgf.: Ken Adam. Mus.: Monty Norman. Int.: Sean Connery (James Bond), Ursula Andress (Honey Ryder), Joseph Wiseman (Dr. No), Jack Lord (Felix Leiter), Bernard Lee ('M'), Anthony Dawson (professor Dent), John Kitzmiller (Quarrel), Zena Marshall (Miss Taro), Eunice Gayson (Sylvia Trench), Lois Maxwell (Miss Moneypenny). Prod.: Harry Saltzman, Albert R. Broccoli per Eon Productions, Ltd. ■ 35mm. D.: 110'. Technicolor. Versione inglese / English version ■ Da:



Dr. No

Academy Film Archive per concessione di Park Circus ■ Copia originale 35mm Technicolor / Vintage 35mm Technicolor print

La prima uscita sul grande schermo di James Bond, che si svolge prevalentemente in un unico spazio e conserva i fuochi d'artificio per l'ultimo rullo, è ben lontana dalle avventure esplosive e cosmopolite cui ci siamo nel tempo abituati. È una cosa tranquilla, che privilegia l'aspetto spionistico: il combattimento più vivace è quello tra la scarpa di Bond e una tarantola. Ma il DNA della serie si conserva inalterato, e quel che colpisce di *Dr. No* sono la rapidità e la sicurezza con cui fissa l'identità di Bond, mettendo già in scena i tanti stilemi che diventeranno il marchio di fabbrica degli 007 dei sessant'anni successivi. *Dr. No* è un film fatto di entrate perfette. Prima ancora di trovarlo seduto al tavolo del baccarat, conosciamo il Bond di Sean Connery (cioè la controfigura

Bob Simmons) vedendolo attraverso la canna di una pistola nella *gunbarrel sequence* di Maurice Binder. Il celebre "Bond, James Bond" fa di Connery una star. L'attore dona al suo personaggio un magnetismo, una spietatezza ("Ha sparato i sei colpi" dice al malcapitato che ha finito le pallottole) e un asciutto senso dell'umorismo che faranno da punto di riferimento per i cinque attori che interpreteranno quel ruolo. Ma la visione più memorabile qui è un'altra: l'uscita dall'acqua di Ursula Andress/Honey Ryder in bikini ci regala quell'entrata in scena istantaneamente emblematica che la serie tenterà spesso di emulare (arrivando all'esplicito omaggio in *La morte può attendere* del 2002) senza mai riuscire a eguagliarla. La fotografia è di Ted Moore, che girerà altri sei Bond. Dato il budget modesto, si fa grande affidamento sul mare blu e sul sole splendente dei Caraibi prima di dare allo scenografo Ken

Adam la possibilità di sbizzarrirsi con il covo del Dr. No. Dai lussuosi alloggi in cemento del cattivo (che ostenta il ritratto del Duca di Wellington di Goya, rubato alla National Gallery nel 1961), alle sfumature rosate dei tunnel del compound, fino alla stanza di controllo nucleare con la sua piscina che manda bagliori radioattivi e le luci rosse dell'allarme, le scenografie conferiscono al finale del film le ambientazioni giustamente spettacolari e prefigurano le creazioni più elaborate dei film a venire.

Philip Concannon

Set primarily in one location and with the pyrotechnics held back until the final reel, James Bond's first big-screen outing is a long way from the explosive, globe-trotting adventures that we have become accustomed to. It's a low-key affair, leaning more towards intelligence and spycraft, with the most energetic fight occurring between Bond's shoe and a tarantula. But the DNA of the series remains unchanged, and what's striking about Dr. No is how immediately and confidently it established its identity, serving up so many stylistic tropes that would become 007 hallmarks over the next six decades. It's a film of perfect entrances. Bond is first viewed through Maurice Binder's gun barrel (actually stuntman Bob Simmons) before we meet him at the Baccarat table. Sean Connery's opening words "Bond, James Bond" made him a star, and he imbues the character with a magnetism, ruthlessness ("You've had your six" he tells a quivering soul whose gun has run dry) and sly wit that set the benchmark for the five actors who would later inhabit the role. Bond didn't even get the film's most memorable introduction, though. When the bikini-clad Ursula Andress emerged from the sea as Honey Ryder she gave us the kind of instantly iconic entrance that the series often tried to emulate (notably paying direct homage in 2002's Die Another Day), but has never equalled. The cinematography was by Ted Moore, who would go on

to shoot six more Bond films. Given a modest budget, they allowed the Caribbean location to do much of the visual heavy lifting, with its bright sunlight and deep blue seas, before finally giving production designer Ken Adam the chance to stretch his imagination with Dr. No's lair. From the villain's concrete living quarters (boasting Goya's Duke of Wellington, stolen from the National Gallery in 1961), to the facility's purple-hued tunnels, and the nuclear control room with its glowing radioactive pool and red lights of doom, it lends the film a suitably spectacular setting for its finale, and acts as a teaser for the more elaborate creations to come.

Philip Concannon

NEUN LEBEN HAT DIE KATZE

Germania Ovest, 1968 Regia: Ula Stöckl

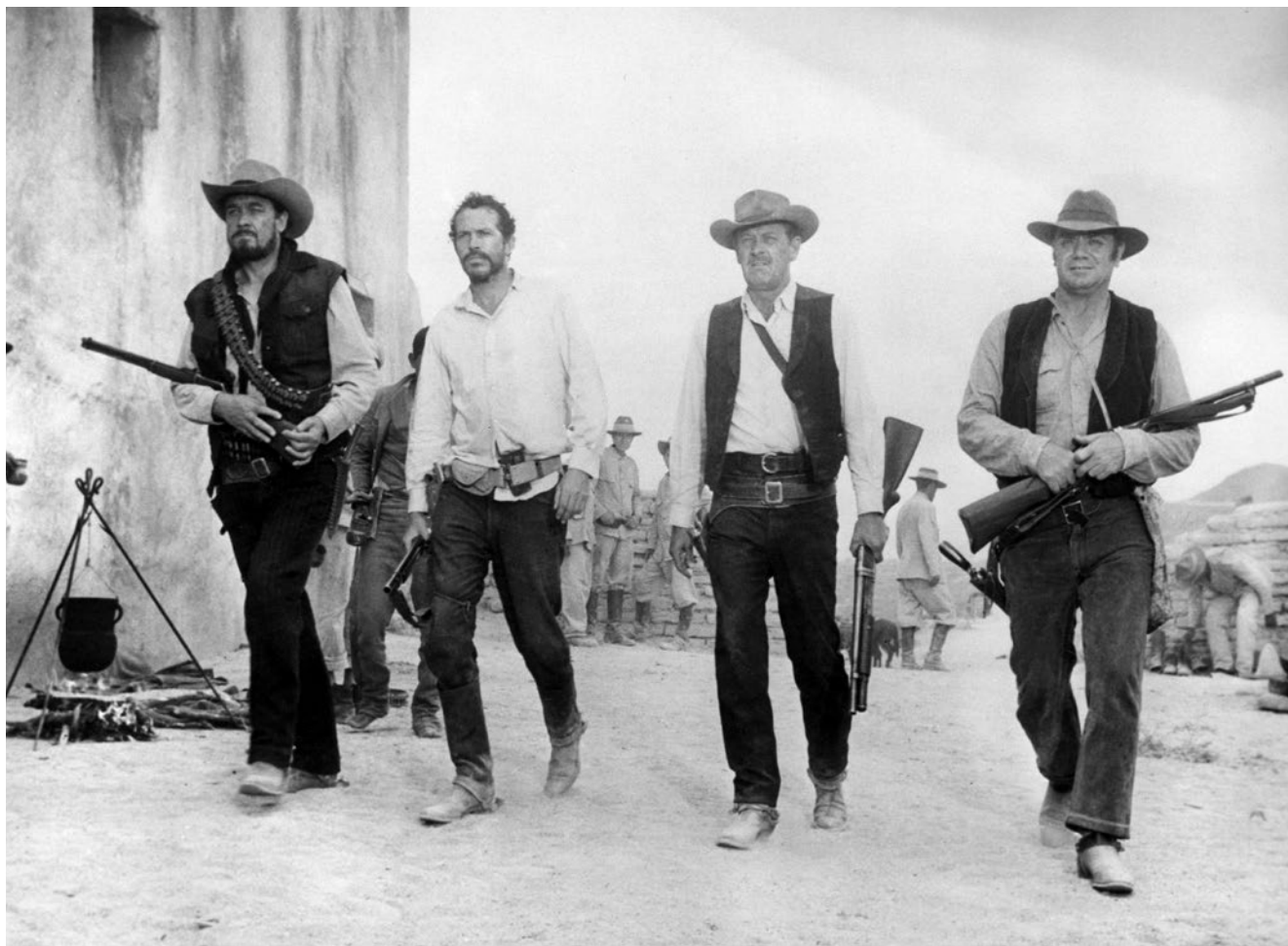
Vedi pag. / See p. 242

THE WILD BUNCH

USA, 1969 Regia: Sam Peckinpah

■ T. it.: *Il mucchio selvaggio*. Sog.: Walon Green, Roy N. Sickner. Scen.: Walon Green, Sam Peckinpah. F.: Lucien Ballard. M.: Lou Lombardo. Scgf.: Edward Carrere. Mus.: Jerry Fielding. Int.: William Holden (Pike Bishop), Ernest Borgnine (Dutch Engstrom), Robert Ryan (Deke Thornton), Edmond O'Brien (Sykes), Warren Oates (Lyle Gorch), Ben Johnson (Tector Gorch), Jaime Sánchez (Angel), Emilio Fernández (generale Mapache), Strother Martin (Coffer), L. Q. Jones (T. C.). Prod.: Phil Feldman per Phil Feldman Productions, Inc., Warner Bros.-Seven Arts, Inc. ■ 35 mm. D.: 145'. Technicolor. Versione inglese / English version ■ Da: Academy Film Archive per concessione di Park Circus ■ Copia originale 35mm Technicolor parte della Constellation Center Collection / Vintage Technicolor print part of the Constellation Center Collection

Il capolavoro di Peckinpah apparve subito dopo *Gangster Story* di Arthur Penn e alimentò critiche isteriche sulla crescente violenza al cinema. Cinquant'anni dopo, recuperati i flashback mancanti (ma non la gola tagliata), la violenza impressiona ancora – come voleva Peckinpah –, ma con il suo senso di inevitabilità e i suoi 'finali necessari' il film sembra soprattutto un addio allo studio system. Il soggetto originale era ambientato alla fine dell'Ottocento e Peckinpah lo perfezionò collocandolo alla frontiera tra il Texas e il Messico nel 1914: negli Stati Uniti le ferrovie sono la punta di lancia del capitalismo, e Villa sta fomentando la rivoluzione in Messico. Gli avventurieri di professione Pike Bishop (William Holden) e Dutch (Ernest Borgnine) si sono spinti verso sud alla ricerca di bottini sempre più magri, mentre l'ex amico di Bishop, Deke Thornton (Robert Ryan) è scampato al carcere facendosi ingaggiare come sicario per le ferrovie. Tutti sanno che la fine è vicina, ma il film dà loro un'ultima opportunità per esaudire i loro sogni adolescenziali e trovare una sorta di scopo morale. Dall'imboscata iniziale alla missione suicida finale, questi sono uomini che stanno andando verso quello che considerano il loro destino, ridefinendo così il concetto di 'fine gloriosa'. Non è solo la fotografia in Technicolor di Lucien Ballard, magnificamente elegiaca, a dare al film un'aria di commiato. Peckinpah soffriva ancora per la tormentata lavorazione di *Major Dundee* (aveva perso la battaglia per ottenere il final cut, e le sequenze tagliate non sono mai state reintegrate del tutto), e in questa storia di uomini alla ricerca di una giustificazione per l'ultimo atto delle loro esistenze è facile scorgere parallelismi con Peckinpah e la sua squadra, in guerra con un'industria cinematografica in rapido cambiamento e sempre più dominata dalle Majors. Né è difficile capire perché il regista avesse la necessità di disporre del controllo totale: questo è un



The Wild Bunch

cinema complesso, ragionato, in cui ogni inquadratura, ogni taglio, ogni dissolvenza è essenziale all'insieme.

Tony Rayns

Sam Peckinpah's magnum opus appeared soon after Arthur Penn's Bonnie and Clyde and fuelled a kind of critical hysteria about escalating violence on screen. Fifty years on, with the missing flashbacks restored (if not the throat-slitting), the violence remains pretty shocking – as Peckinpah intended – but the film's tale of necessary endings looks more like a valediction to the role of maverick authors in the studio system. The original story idea was set in the late 19th century and Peckinpah sharpened it by

relocating it to the Tex-Mex border in 1914: the railroads are spearheading a corporate putsch in the US, and Villa is fomenting revolution in Mexico. Veteran chancers Pike Bishop (William Holden) and Dutch (Ernest Borgnine) have been driven south in search of declining spoils, while Bishop's one-time buddy Deke Thornton (Robert Ryan) has evaded jail by signing up as a hired gun for the railroad. All of them know their end is near, but the film gives them one last opportunity to fulfil their adolescent dreams and find a kind of moral purpose. From the opening ambush to the closing suicide mission, these are men going for what they're sure is their manifest destiny. It redefines the notion of a 'blaze of glory'.

It's not only Lucien Ballard's magnificently elegiac Technicolor cinematography which lends the film its valedictory cast. Peckinpah was still wounded from the Major Dundee wars (he lost his battle for the final cut, and that film has never been fully restored), and it's easy to see this tale of men reaching for justification in the last act of their lives as paralleling Peckinpah and his team's own struggles against a fast-changing and increasingly corporate film industry. Not hard either to see why the director needed full control: this is intricate, considered filmmaking, in which every shot, every cut, every dissolve is integral to the whole.

Tony Rayns



BREVE, VIOLENTO E CATTIVO: IL NOIR DI FELIX E. FEIST

Brutal, Nasty, and Short: The Noir of Felix E. Feist

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Eddie Muller**

Anche se per lui il cinema era un mestiere di famiglia, Felix Ellison Feist rimase sempre una figura anomala. Negli anni Venti suo padre era il responsabile commerciale della MGM, e Feist si fece le ossa prima come aiuto operatore negli studi della compagnia sulla East Coast, poi girando cinegiornali e *travelogue*. Malgrado il successo del suo primo lungometraggio, lo spettacolare *Deluge* (*La distruzione del mondo*, 1933), che con abbondanza di effetti speciali immaginava una New York sommersa e distrutta da un'onda anomala, Feist trascorse il resto degli anni Trenta e Quaranta girando cortometraggi per la MGM. Nel 1947, però, trovò una sua nicchia nell'ondata di film noir che aveva travolto Hollywood. Passando alla RKO Radio Pictures – per molti ‘la casa del noir’ – Feist scoprì che i brevi thriller polizieschi a basso costo gli fornivano lo schema per creare film sorprendenti conditi di verve e di violenza. Gli erano particolarmente congeniali i personaggi disperati chiusi in spazi ristretti, come nello snervante *The Devil Thumbs a Ride* (1947) e nel successivo e altrettanto monomaniacale *The Threat* (1949).

Benché in privato fosse un uomo colto e sofisticato, nel suo approccio alla materia *pulp* Feist rivelò una vena sovversiva che incrociava una brutalità alla Anthony Mann con l'impeto quasi farsesco dei cartoni animati di Chuck Jones. Preferiva lavorare nelle trincee della serie B, dove godeva di una maggiore libertà creativa. I produttori ne apprezzavano l'ingegnosità e la capacità di risolvere i problemi. Per molti versi Feist era simile a Edgar G. Ulmer: entrambi trassero ispirazione, anziché essere ostacolati, dalle limitazioni di tempo e risorse dei film di serie B.

Quando Jack M. Warner (il figlio del padrone degli studios) produsse il suo primo film, *The Man Who Cheated Himself* (1951), mise tutto nelle mani di Feist, che lo girò in maniera efficiente e valorizzando al massimo le riprese in esterni a San Francisco. Al regista fu poi affidato un film della Warner Bros. che andava ripensato in seguito alla morte di John Garfield, per il quale era stato scritto. Un budget più cospicuo, tempi di lavorazione più lunghi e la fantastica sceneggiatura di Art Cohn – ispirata a *La sanguinaria* passando per John Steinbeck – spinsero Feist ad attingere a tutte le sue risorse per *Tomorrow Is Another Day*. L'esito è un capolavoro noir sincero e originale, guastato solo da un finale imposto dagli studios. Negli anni Cinquanta Feist girò altri film, come *The Big Trees* (*Il tesoro dei Sequoia*, 1952), *Lo sparviero di Fort Niagara* (1952) e *Il cervello di Donovan* (1953), ai quali mancavano però lo slancio e la maestria che aveva saputo infondere nei noir. Dopo oltre un decennio di regia televisive, Feist morì nel 1965 a soli cinquantacinque anni.

Eddie Muller

Even though he was born into the movie business, Felix Ellison Feist was always an outlier. His father was MGM's general sales manager in the 1920s, and Feist began in the business first as a film loader for the studio's East Coast office, then shooting news service footage and Metro travelogues. Despite the success of his first feature, the special effects extravaganza Deluge (1933), which imagined New York wiped out by a tidal wave, Feist spent the rest of the 1930s and '40s making shorts for MGM. But in 1947, he suddenly found his niche within the rising tide of noir that swept over Hollywood. Moving to RKO Radio Pictures – for many ‘The House of Noir’ – Feist found that brisk, low-budget crime thrillers provided him with a template to create surprising films spiked with verve and violence. He was particularly adept with desperate characters in confined spaces, as seen in the maniacally unnerving The Devil Thumbs a Ride (1947) and its similarly single-minded follow-up The Threat (1949).

Although he was cultured and sophisticated in his personal life, Feist's approach to pulp material showed a subversive streak that crossed Anthony Mann-style brutality with the almost farcical momentum of Chuck Jones cartoons. He preferred operating in the B-movie trenches, where he enjoyed greater creative freedom. Producers appreciated his resourcefulness, and problem-solving élan. In many ways, Feist resembled Edgar G. Ulmer: both were filmmakers inspired by the limitations of B budgets and schedules, rather than hindered by them.

When Jack M. Warner (the studio boss' son) made his first film as a producer, The Man Who Cheated Himself (1951), he handed the entire production over to Feist, who shot it efficiently and evocatively on location in San Francisco. Feist followed that with a Warner Bros. assignment that, for the studio, became an afterthought in the wake of the death of its original star, John Garfield. A bigger budget, a longer shooting schedule, and Art Cohn's terrific script – Gun Crazy by way of John Steinbeck – inspired Feist to pull everything out of his bag of tricks for Tomorrow Is Another Day. The result is a fresh and deeply felt masterpiece of noir, marred only by a studio-mandated ending. Feist would make other films in the 1950s, such as The Big Trees (1952), Battles of Chief Pontiac (1952), and Donovan's Brain (1953), but these lacked the attack and artistry he brought to his crime pictures. After more than a decade directing television, Feist died in 1965 at only 55 years of age.

Eddie Muller



The Devil Thumbs a Ride

THE DEVIL THUMBS A RIDE

USA, 1947 Regia: Felix E. Feist

■ Sog.: dal romanzo omonimo (1938) di Robert C. DuSoe. Scen.: Felix Feist. F.: J. Roy Hunt. M.: Robert Swink. Scgf.: Albert D'Agostino, Charles F. Pyke. Mus.: Paul Sawtell. Int.: Lawrence Tierney (Steve Morgan), Ted North (Jimmy Ferguson), Nan Leslie (Beulah Zorn/Carol Hemming), Betty Lawford (Agnes), Andrew Tombes (Joe Brayden), Harry Shannon (Owens), Glenn Vernon (Jack Kenny), Marian Carr (Diane Ferguson). Prod.: Herman Schlom per RKO Radio Pictures, Inc. ■ DCP. D.: 62'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Library of Congress ■ Restaurato nel 2019 da Library of Congress e The Film Noir Foundation in collaborazione con

Warner Bros. / Restored in 2019 by Library of Congress and The Film Noir Foundation in collaboration with Warner Bros.

Il primo film noir di Felix Feist è un B-movie spericolato e singolarmente sovversivo, un giro sulle montagne russe che sbanda dalla commedia sciocca alla spaventosa psicopatia. La scarna trama ruota attorno a un buon samaritano alticcio che offre un passaggio a un tizio in fuga da una rapina in cui ha ucciso il cassiere di un cinema. Quando a loro si uniscono due ragazze la situazione sfugge completamente al controllo. È solo questione di sapere chi ne uscirà vivo. Feist non vedeva l'ora di dirigere un film dopo anni passati in trincea a girare corto-

metraggi e *travelogue* per la MGM, e la RKO gli concesse ampia libertà per l'adattamento del romanzo di Robert DuSoe con al centro un autostop da incubo. Il film mise alla prova la tempra di Feist perché il vero incubo era l'interprete principale Lawrence Tierney, un satanasso rissoso e alcolizzato con una fedina penale più lunga della sua filmografia. Anziché lasciarsi intimidire, Feist lavorò proprio sulla personalità di Tierney e sulla sua combinazione esplosiva di sguaiato senso dell'umorismo, fascino sinistro, violenza ed estrema volubilità. La facilità con cui Feist sapeva accostare interludi comici e momenti di spaventosa crudeltà era allora del tutto inedita; questo intreccio di umorismo beffar-

do e sadismo gratuito sarebbe rimasto ineguagliato fino al 1952, quando Jim Thompson pubblicò *L'assassino che è in me* (Tierney e Feist avrebbero potuto collaborare in perfetta sintonia a una versione cinematografica del romanzo). Lo scrittore Barry Gifford ha osservato che “Tierney conferisce a questa trama fondamentalmente stupida una violenza così pura che *Devil* va collocato ai vertici del noir inconfondibilmente americano”. Problemi di copyright hanno impedito per anni la circolazione del film, ma grazie al recentissimo restauro della Library of Congress i nostri contemporanei (almeno al di fuori degli Stati Uniti) possono nuovamente ammirare questo straordinario e sconcertante esempio di cinematografia di serie B nella sua forma più rabbiosa e selvaggia.

Director Felix Feist's first film noir is a reckless and startlingly subversive B-movie thrill-ride that, without warning, careens from silly comedy to scary psychopathy. The meager plot revolves around a slightly drunk good Samaritan giving a ride to a guy who's robbed and killed a cinema cashier. When they pick up two women along the way, things spin completely out of control. It's merely a question of who will live through the night. Feist was eager to helm a feature again after years stuck in the trenches making shorts and travelogues for MGM, and RKO gave him ample freedom to adapt Robert DuSoe's hitchhiker-from-hell novel, The Devil Thumbs a Ride. It was a test of his mettle since the film's star, Lawrence Tierney, was notoriously devilish himself, a boozing and brawling demon with a police record longer than his list of film credits. Far from intimidated, Feist fully captured Tierney's dangerous combination of ribald humor, sinister charm and hair-trigger volatility and violence. Feist's willingness to juxtapose comedy 'relief' with moments of startling cruelty was unheard of at the time; the mix of sardonic humor and casual sadism wouldn't be equaled until 1952, when



The Threat

Jim Thompson published The Killer Inside Me (Tierney and Feist would have been simpatico collaborators on a contemporary film version). Writer Barry Gifford remarked that “Tierney invests this basically stupid plot with such genuine virulence that Devil must be ranked in the upper echelon of indelibly American noir”. Due to rights issues, the film has been unavailable for years, but thanks to a brand new restoration by the Library of Congress, modern audiences (at least outside America) can once again see this singularly disconcerting example of B-moviemaking at its most berserk.

THE THREAT

USA, 1949 Regia: Felix E. Feist

■ T. it.: *Braccati dai G-Men*. Sog.: Hugh King. Scen.: Dick Irving Hyland, Hugh King. F.: Harry Wild. M.: Samuel E. Beetley. Scgf.: Albert D'Agostino, Charles F. Pyke. Mus.: Paul Sawtell. Int.: Charles McGraw (Arnold Kluger), Virginia Grey (Carol), Michael O'Shea (Ray Williams), Frank Conroy (Barker 'Mac' MacDonald), Don McGuire (Joe Turner), Robert Shayne (Murphy), Anthony Caruso (Nick Damon), Frank Richards (Lefty). Prod.: Hugh King per RKO Radio Pictures, Inc. ■ 35mm. D.: 66'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Warner Bros. per concessione di Park Circus e RKO

Breve e violento B-movie della RKO, *The Threat* si incentra su un famigerato criminale (interpretato con brutale freddezza da Charles McGraw) che evade dal carcere assetato di vendetta. La trama è tutta qui, ma la sua esilità è compensata da una storia di ostaggi incredibilmente violenta per l'epoca. La forza creativa è lo stesso Feist, che per la RKO ha già girato *The Devil Thumbs a Ride* e che con *The Threat* mette a segno un bis 'sporco e cattivo'. Entrambi i film ruotano attorno a un irriducibile psicopatico che tiene in ostaggio un gruppo di persone, ma nessuno dei due bada troppo alla trama: ciò che conta è il piacere proibito di osservare un grande attore lasciato libero di scatenare il caos, fino al bel finale, diretto con bravura, in una capanna abbandonata nel deserto californiano. Feist dava il massimo quando doveva rispettare i vincoli imposti da film come *The Threat*. Il suo talento brillava nei melodrammi violenti d'ambientazione contemporanea; film storici come *Battles of Chief Pontiac* (*Lo sparviero di Fort Niagara*) e *Pirates of Tripoli* (*La schiava del pirata*) erano molto meno elettrizzanti.

The Threat fu il titolo che rese famoso il comprimario Charles McGraw: la RKO gli concesse solo il terzo posto sulla locandina del film, ma la stampa lo presentò come nuovo e divertente *bad guy* sullo stampo di Richard Widmark, Dan Duryea e Lawrence Tierney. McGraw aveva già girato venticinque film, con registi geniali come Robert Siodmak (*I gangsters*) e Anthony Mann (*T-Men contro i fuorilegge*, *Mercanti di uomini*). Ma in *The Threat* non interpreta più un sinistro malvivente appostato ai margini dell'inquadratura, bensì una presenza massiccia e minacciosa al centro della scena, e Feist si diverte a scatenare questo feroce mastino su un cast di personaggi secondari malandati che comprende Michael O'Shea, Frank Conroy, Don McGuire e Virginia Grey, costretta a mandar giù una bella dose di bocconi amari nel ruolo del-

la ragazza di McGraw, forse colpevole della soffia. Come *The Devil Thumbs a Ride*, questo film sembra un cartone animato con attori in carne e ossa nei ruoli di Beep Beep e di Willy il Coyote. Allacciatevi le cinture e preparatevi a sessantasei minuti di fuga dalla giustizia; un viaggio forse breve, ma molto agitato.

The Threat, a brisk and brutal B-movie from RKO, concerns a notorious crook (played with savage cool by Charles McGraw) who breaks out of prison looking for revenge. That is the entire plot. What it lacks in story, it makes up for with a hostage drama that is surprisingly violent for its era. The creative force is Feist, who had previously made The Devil Thumbs a Ride for the studio – and The Threat is a nasty encore. Both revolve around an unrepentant psychopath holding a houseful of people hostage. Neither movie cares about plot – they're all about the guilty pleasure of watching a powerful actor given free rein to wreak havoc, escalating to a satisfying and cleverly directed finale in a forlorn shack in the California desert. Feist flourished within the constraints of a picture like The Threat. His brilliance shone in violent contemporary melodrama, while his historical pieces such as Battles of Chief Pontiac and Pirates of Tripoli, weren't nearly as exciting.

The Threat was the breakout picture for supporting actor Charles McGraw – RKO gave him only third billing, but the press heralded him as a new and entertaining menace in the mold of Richard Widmark, Dan Duryea, and Lawrence Tierney. McGraw had already made 25 pictures prior to this, working with geniuses like Robert Siodmak (The Killers) and Anthony Mann (T-Men, Border Incident). But in The Threat, he wasn't a scary hoodlum lurking at the edge of the frame – he's front and center, a burly juggernaut. Feist relishes turning this ferocious bulldog loose on a bruised and battered supporting cast that includes Michael O'Shea, Frank Conroy, Don McGuire and Virginia Grey – who

takes her fair share of lumps as McGraw's possibly duplicitous girlfriend. Like The Devil Thumbs a Ride, this is a live-action cartoon, with humans standing in for savvy roadrunners and wily coyotes. Buckle up for this 66-minute flight from justice; it may be short, but there is much turbulence.

THE MAN WHO CHEATED HIMSELF

USA, 1950 Regia: Felix E. Feist

■ T. it.: *L'uomo che ingannò se stesso*. Sog.: Seton I. Miller. Scen.: Seton I. Miller, Philip MacDonald. F.: Russell Harlan. M.: David M. Weisbart. Scgf.: Van Nest Polglase. Mus.: Louis Forbes. Int.: Lee J. Cobb (Ed Cullen), Jane Wyatt (Lois Frazer), John Dall (Andy Cullen), Lisa Howard (Janet Cullen), Harlan Warde (Howard Frazer), Tito Vuolo (Pietro Capa), Charles E. Arnt (Ernest Quimby), Marjorie Bennett (Muriel Quimby). Prod.: Jack M. Warner per Phoenix Films, Inc. ■ 35mm. D.: 81'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da.: UCLA Film & Television Archive ■ Restaurato da UCLA Film & Television Archive con il contributo di Film Noir Foundation presso i laboratori Fotokem, Audio Mechanics, Simon Daniel Sound e DJ Audio, Inc. / *Restored by UCLA Film & Television Archive with funding provided by Film Noir Foundation at Fotokem, Audio Mechanics, Simon Daniel Sound and DJ Audio, Inc. laboratories*

Una ricca adultera uccide il marito e convince l'amante, detective della omicidi, a coprire il delitto. Ma il fratello del detective, un poliziotto alle prime armi desideroso di mettersi in luce, non intende abbandonare il caso. *The Man Who Cheated Himself* rientra perfettamente nel sottogenere 'poliziotto corrotto' del noir anni Cinquanta (*Sui marciapiedi*, *Sciacalli nell'ombra*, *Il colpevole è fra noi* tra gli altri), ma invece di usare i poliziotti corrotti come simboli di un potere impazzito lo sceneggiatore Seton I. Miller e il maestro del



The Man Who Cheated Himself

mystery Philip MacDonald si affidano al modello James M. Cain: cittadini rispettabili che si arrendono ai loro bassi istinti. Alle prese con un piccolo budget, il produttore esordiente Jack M. Warner (figlio del leggendario padrone degli studios) affidò l'incarico a Feist, che aveva fama di saper girare velocemente e con pochi soldi senza dare a vedere la scarsità dei mezzi. Il cast e la troupe facevano la spola tra Hollywood e San Francisco viaggiando di notte per iniziare le riprese all'alba. Ma l'aspetto più strano del film è senza dubbio la scelta del cast. È l'unica volta che Lee J. Cobb ha un ruolo da protagonista romantico. Aveva appena concluso le repliche di uno degli spettacoli più celebri della storia di Broadway, *Morte di un commesso*

viaggiatore di Arthur Miller, nel ruolo di Willy Loman, ma qui ebbe la rara occasione di recitare senza enfasi come Robert Mitchum, fumando assorto e rimuginando sul proprio miserabile destino. Altrettanto inattesa è la scelta dell'attrice che interpreta la ricca omicida: a indossare la pelliccia della *femme fatale* è l'integerrima Jane Wyatt, destinata a diventare famosa come saggia matriarca di una famiglia americana degli anni Cinquanta nella serie televisiva *Papà ha ragione*. Il film ha anche uno dei climax meno concitati di sempre, una scena desolata e ricca di suspense ambientata a Fort Point, dove pochi anni dopo Kim Novak farà un salto memorabile nelle acque della baia di San Francisco in *La donna che visse due volte*.

An adulterous socialite kills her husband and convinces her lover, a police detective, to cover up the crime. But his brother, a rookie cop eager to prove himself, won't leave the case alone. The Man Who Cheated Himself fits snugly in the 1950s noir 'dirty cop' subgenre (Where the Sidewalk Ends, The Prowler, Shield for Murder, among others), but unlike those, which used corrupt policemen as symbols for authority run amuck, this film, scripted by Seton I. Miller and mystery specialist Philip MacDonald, leans on the James M. Cain model: respectable citizens surrendering to their base instincts. Working with a small budget, first-time producer Jack M. Warner (son of the legendary studio boss) hired Feist, who had earned a reputation for shooting movies quickly and cheap-



Tomorrow Is Another Day

ly, without showing the seams. Cast and crew drove overnight from Hollywood to San Francisco and immediately began filming at sun-up. The oddest aspect of this film, without question, is the casting. This is the only time Lee J. Cobb had a romantic leading role. He had just ended one of the most celebrated runs in Broadway history, as Willy Loman in Arthur Miller's *Death of a Salesman*, but here Cobb gets a rare chance to underplay like Robert Mitchum, smoking cigarettes ruefully while pondering his miserable fate. Just as unexpected is the casting of the homicidal socialite: Jane Wyatt is the most wholesome actress ever to wear the furs of the femme fatale. She'd become famous as the sensible matriarch of a mid-century American family on the popular 1950s TV show

Father Knows Best. The film also includes perhaps the quietest climax ever – a desolate and suspenseful scene at Fort Point, where a few years later Kim Novak would make a memorable leap into the Bay in *Vertigo*.

TOMORROW IS ANOTHER DAY

USA, 1951 Regia: Felix E. Feist

■ T. it.: *Gli uomini perdonano*. Sog.: Guy Endore. Scen.: Art Cohn, Guy Endore. F.: Robert Burks. M.: Alan Crosland Jr. Scgf.: Charles H. Clarke. Mus.: Daniele Amfitheatrof. Int.: Ruth Roman ('Cay' Higgins), Steve Cochran (Bill Clark/Mike Lewis), Lurene Tuttle (Stella Dawson), Ray Teal (Henry Dawson), Bobby Hyatt

(Johnny Dawson), Morris Ankrum (Hugh Wagner), John Kellogg (Dan Monroe), Lee Patrick (Janet Higgins). Prod.: Henry Blanke per Warner Bros. ■ DCP. D.: 91'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Harvard Film Archive per concessione di Park Circus

Tomorrow Is Another Day è un titolo così sbagliato che non sorprende che il film sia sfuggito alla rivalutazione critica e al pubblico. Ed è un vero peccato, perché trabocca di delizie di stile e sentimenti profondi. La premessa degli 'amanti in fuga' suonerà familiare a chiunque conosca *Sono innocente* di Lang, *La donna del bandito* di Ray, *La sanguinaria* di Lewis o *Fiori nel fango* di Sirk. Anzi, Samuel Fuller, autore della sceneggiatura di *Fiori nel fango*,

avrebbe potuto far causa per plagio, dato che buona parte di *Tomorrow Is Another Day* sembra prelevata di peso dal suo lavoro, di due anni precedente. Ma non è la storia a rendere speciale il film, è la regia di Feist. Il quale aveva già mostrato di essere portato per le situazioni esplosive in spazi ristretti nei B-movie *The Devil Thumbs a Ride* e *The Threat*, ma questo titolo della Warner Bros. era nato con ambizioni maggiori, essendo stato scritto su misura per John Garfield. Il ruolo del protagonista maschile andò a Steve Cochran, abituato a ruoli secondari di macho sexy e sinistro in film come *La furia umana*, *I dannati non piangono* e *La setta dei tre K*. Qui offre un'interpretazione inquieta e vulnerabile, ed è forse per questo che Antonioni lo scelse come protagonista del dramma esistenziale *Il grido*. La coprotagonista Ruth Roman era apparsa in film importanti senza mai interpretare un personaggio memorabile. Qui dà il meglio di sé nei panni della cinica ballerina Cay Higgins, una donna dura come il marmo che si apre lentamente alla possibilità della dolcezza e dell'affetto. Il direttore della fotografia Robert Burks, che aveva appena girato *L'altro uomo* di Hitchcock, mostra tutta la sua abilità nel gestire angolazioni complesse e nell'integrare le scene girate in esterni con i trasparenti. Insieme a Feist escogita numerose scene eccitanti e inaspettate. Non potrete più vedere un camion che trasporta automobili senza pensare a questo film. Non è un film rivoluzionario, è più simile a uno standard jazz interpretato con originalità e sentimento, in chiave minore. È un viaggio che avete già fatto, ma questa volta è memorabile e rivelatore. È il film migliore di Feist.

Tomorrow Is Another Day is such a bad title it's not surprising the film has escaped critical reappraisal – and viewers. Which is unfortunate, because this movie is brimming with stylish pleasures and surprisingly deep feeling. The 'lovers on the run' premise will be familiar to



Felix E. Feist, Stan Laurel e Oliver Hardy

anyone who has seen Lang's You Only Live Once, Ray's They Live by Night, Lewis' Gun Crazy or Sirk's Shockproof. In fact, Samuel Fuller, writer of Shockproof, could have sued for plagiarism, since much of Tomorrow Is Another Day seems lifted from his script, made two years earlier. But it's not the story that makes this film special, it's Feist's direction. He'd shown a flair for volatile action in confined spaces in the B-films The Devil Thumbs a Ride and The Threat, but this Warner Bros. picture was born from bigger plans, having been tailored for John Garfield. The male lead was eventually played by Steve Cochran instead, who typically played sinister and sexy supporting studs in movies such as White Heat, The Damned Don't Cry and Storm Warning. Here he gives a troubled, vulnerable performance, which may have convinced Antonioni

to cast Cochran in his existential drama Il grido. Costar Ruth Roman had appeared in major movies without ever playing a memorable character. Here she makes the most out of tough taxi dancer Cay Higgins, a hard-as-nails dame who gradually opens up to the possibility of kindness and affection. DP Robert Burks, who'd just shot Hitchcock's Strangers on a Train, shows his facility with difficult camera set-ups and an ability to integrate location footage with back projection. He and Feist concoct several unexpected and thrilling set pieces. You'll never again see a car-carrier on the road and not think of this film. This is not a groundbreaking film, it's more like a familiar jazz standard rendered in a fresh and soulful way, in a minor key. You've taken the trip before, but this time the journey is revelatory and memorable. It's Feist's best film.

GEORGES FRANJU: IL DOCUMENTARIO OLTRE IL REALE

Georges Franju: Documentary Beyond the Real

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Bernard Eisenschitz**



Georges Franju (1912-1987) ha vissuto due esperienze formative prima di realizzare nel 1948 il suo primo cortometraggio. Ha fondato la Cinémathèque française con Henri Langlois ed è poi stato segretario della FIAF (Federazione internazionale degli archivi filmici). Dall'amore per l'arte del muto e per il cinema degli anni Trenta ha ereditato il senso della scrittura cinematografica, della volontà di stile. Quella memoria è presente in ogni suo film: la scuola tedesca si incrocia con quella di Feuillade.

Ha inoltre lavorato dodici anni con il cineasta Jean Painlevé, alla Cinémathèque scientifique française e successivamente all'Institut cinématographique scientifique. Esperienza che ha alimentato in lui una riflessione molto consapevole sul cinema e la paura (ne parla a più riprese davanti alla macchina da presa di André S. Labarthe). "A essere strano è ciò che è familiare" dice, "e che appare d'un tratto sotto una luce nuova".

È alla fine della guerra che Franju inizia a girare film. Tre anni dopo la scoperta nei cinegiornali dell'apertura dei campi di concentramento, *Le Sang des bêtes* infrange il tabù della rappresentazione della morte in diretta.

Nella stagnazione della produzione cinematografica francese, cineasti di diverse generazioni si dedicano alla forma breve, da Jean Grémillon (nato nel 1901) ad Agnès Varda (1929), Alain Resnais, Chris Marker, Pierre Kast, Roger Leenhardt e molti altri ingiustamente dimenticati. Quando Franju realizza il suo primo lungometraggio, a quarantasei anni, ha già alle spalle un'opera cospicua: tredici cortometraggi in undici anni, per cui qualcuno già lo qualifica "il più grande cineasta francese".

Sono quasi tutti lavori su commissione. Franju prende l'incarico alla lettera, non lo aggira: sta al gioco fino in fondo. "Lavorare con Painlevé mi ha intriso di una certa visione del reale, del reale documentario", dice a Serge Daney. È così che prende il polso del suo tempo, un tempo tra due guerre, dalla liberazione alla morte atomica annunciata. I suoi film raccontano la banalità dell'assassinio di massa (*Le Sang des bêtes*), l'altra faccia della guerra (*Hôtel des Invalides*), la scienza e la morte (*Monsieur et Madame Curie*), la distruzione del passato (*En passant par la Lorraine*) e quella, incombente, del pianeta (*Les Poussières*), ma anche l'illusione, la tragedia, il sogno (*Le Grand Méliès, Théâtre National Populaire, La Première Nuit*). Nell'esplorazione del presente il suo sguardo scopre l'angoscia, l'orrore e il meraviglioso. "Sono realista e dunque surrealista".

Bernard Eisenschitz

Two fundamental experiences marked Georges Franju's life (1912-1987) before he made his first 1948 short film: he had founded the Cinémathèque française together with Henri Langlois and he had been appointed secretary to the FIAF (International Federation of Film Archives). In addition, his love for the art of silent cinema and his passion for the 1930s had informed his film language and his determination of style. His films all betray those qualities, combining the hallmarks of the German School and the legacy of Louis Feuillade.

Franju had also worked alongside Jean Painlevé for 12 years, first at the Cinémathèque scientifique française and then at the Institut cinématographique scientifique. This experience had left him with an entirely conscious habit of focusing on the relationship between cinema and fear (mentioned many times in his filmed interviews with André S. Labarthe). "The strange", he said, "is the familiar, seen in a new light".

*Franju started making films after the war, just three years after the opening of German concentration camps had been revealed to the world via cinema newsreels. *Le Sang des bêtes* breaks a taboo: the representation of real death.*

As French film production entered its doldrums, many generations of filmmakers turned to shorts, from Jean Grémillon (born 1901) to Agnès Varda (born 1929), including Alain Resnais, Chris Marker, Pierre Kast, Roger Leenhardt and many other unjustly forgotten names. Like so many at that time, Franju produced a remarkable body of work before shooting his first feature: thirteen shorts in 11 years, already earning him from some the qualification "greatest filmmaker in France".

*Almost all these shorts were commissioned work. Franju would take each commission at face-value without subverting it; he always stuck to the rulebook. "Working with Painlevé", as he told Serge Daney, "steeped me in a certain approach to the real, documentary reality". So he kept in tune with his age, that in-between time from the liberation to forebodings of an atomic death. His films tell of the banality of mass murder (*Le Sang des bêtes*), the underside of war (*Hôtel des Invalides*), science and death (*Monsieur et Madame Curie*), the destruction of the past (*En passant par la Lorraine*) and the threatened destruction of the planet (*Les Poussières*), not to mention illusion, tragedy and dream life (*Le Grand Méliès, Théâtre National Populaire and La Première Nuit*). Franju's work investigates his own epoch, finding anxiety, horror and enchantment at every turn. "I am a realist, therefore a surrealist".*

Bernard Eisenschitz

LE MÉTRO

Francia, 1935 Regia: Georges Franju, Henri Langlois

■ Scen., F., M., Prod.: Georges Franju, Henri Langlois ■ DCP. D.: 8'. Bn ■ Da: Cinémathèque française

Saggio impressionista sul metrò di superficie più che su quello sotterraneo. Franju e Langlois disponevano solo di una cinepresa a fuoco fisso e di tre rulli di pellicola 16mm invertibile il cui acquisto fu finanziato dalla madre di Langlois. (Quest'ultimo si affrettò a dichiarare che non doveva toccare la cinepresa perché portava sfortuna). Riprese dal basso di pedoni che scendono le scale. Donne con la gonna e uomini d'affari avanzano, inquadrati dalla cintola ai piedi. Riprese dall'alto delle teste dei passeggeri che scendono nella stazione. Carrellate dal metrò di superficie tra Bir-Hakeim e Passy. La torre Eiffel, la Senna. Panoramiche perpendicolari agli alberi e alle case. Un giovane sulla banchina, poi seduto su un sedile, in un vagone. Ascensori, scale, scale mobili, fumo, una mappa della metropolitana, inferriate... Fumo dei treni che entrano ed escono da una stazione parigina. Il film è stato ritrovato e preservato nel 1985. Bernard Eisenschitz, dal testo di Glenn Myrent, in *Tirages et restaurations de la Cinémathèque française II*, La Cinémathèque française, Parigi 1987

An impressionistic essay on the Paris metro, more the above-ground section than the underground part. Franju and Langlois shot it with a fixed-focus lens, on three rolls of 16mm reversible film paid for by Langlois' mother. (Langlois soon declared that he mustn't touch the camera, because it would bring bad luck.) The camera stares up at passengers as they charge down stairs. Women in skirts and businessmen rush past, seen from feet to waist. Tracking shots show a metro train flying above the river between Bir-Hakeim Station and Passy.



Le Métro

The Eiffel Tower, the Seine and sweeping pans across trees and buildings follow. A young man is seen on a platform, then seated in a carriage. Elevators, shafts, escalators, steam, a map of the Metro, railings... More steam rises off trains as they enter and leave a station. The film was discovered and preserved in 1985. Bernard Eisenschitz, based on Glenn Myrent, in Tirages et restaurations de la Cinémathèque française II, La Cinémathèque française, Paris 1987

LE SANG DES BÊTES

Francia, 1948 Regia: Georges Franju

■ T. int: *Blood of the Beasts*. Scen.: Georges Franju, Jean Painlevé (commento). F.: Marcel Fradet. M.: André Joseph. Mus.: Joseph Kosma. Int.: Georges Hubert, Nicole Ladmiral (voci narranti). Prod.: Paul Legros per Forces et Voix de France ■ 35mm. D.: 22'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée per concessione di Documents Cinématographiques

“È stata l'esistenza dei macelli a spingermi a girare un film, e non il desi-

derio di girare un film a condurmi nei macelli”. Noto per la brutalità delle immagini che ritraggono l'abbattimento degli animali, *Le Sang des bêtes* è innanzitutto un film sulla banalità. Prima di filmare la morte in diretta, Franju, che viene dal cinema scientifico, ne mostra il paesaggio e gli strumenti. Si tratta di un'uccisione di massa: il cofondatore della Cinémathèque française si ricorda del finale di *Sciopero*, il primo grande film ad avere la massa come protagonista. Ma il film è anche figlio della sua epoca: tre anni prima le immagini dei cinegiornali sull'apertura dei campi di sterminio avevano sconvolto gli spettatori. Il commento vi allude: gli animali “seguono come uomini e belano come cantano gli ostaggi”. E conclude: “Non udiranno chiudersi i cancelli della loro prigionia... le vittime dell'indomani”, frase cui faranno eco le ultime parole di *Notte e nebbia*.

Bernard Eisenschitz

Non una sola ripresa che non turbi, quasi senza motivo, con la sola bellezza dello stile, della grande scrittura visiva. Certo, il film è doloroso. Probabilmente verrà accusato di sadismo

perché afferra il dramma saldamente e non lo elude mai. Ci mostra gli assassini senza l'odio di cui parla Baudelaire. Ci mostra il sacrificio delle bestie innocenti. Arriva a volte a toccare la tragedia con la terribile sorpresa di gesti e atteggiamenti che ignoriamo e di fronte ai quali ci spinge brutalmente. Il cavallo colpito frontalmente che si inginocchia, già morto. I riflessi dei vitelli decapitati che si agitano e sembrano dibattersi. In breve, un mondo nobile e ignobile che fa scorrere la sua ultima ondata di sangue su una tovaglia bianca sulla quale il gastronomo non deve più pensare al calvario delle vittime nella cui carne pianta la forchetta.

Attorno alla tavola dei sacrifici c'è la città fatta di diverse città e di diversi villaggi, la città che crediamo di conoscere e che non conosciamo, il suo cielo marittimo e funesto al di sopra degli insoliti scenari del canale dell'Ourcq. Jean Cocteau, *Sur Le Sang des bêtes*, "Paris-Presse l'Intransigeant", 8 settembre 1949; tr. it. *Il cinema e il suo oltre – Verso il cinema del futuro*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1996

"The existence of slaughterhouses made me want to make this film; it was not wanting to make a film that took me to a slaughterhouse". Le Sang des bêtes is known for the brutality of its images of slaughter, but its theme is first and foremost banality. Before he shows the reality of killing, Franju, with his experience in scientific films, shows the landscape and the instruments. Then it has to do with mass murder. As a co-founder of the Cinémathèque française, he couldn't help bearing in mind the finale of the first grand work of cinema with a collective protagonist, Eisenstein's Strike. But Le Sang des bêtes is a product of its time. Three years before, news footage showing the liberation of concentration camps had shocked audiences. The voice-over refers to it: the animals "follow like men, their lowing like the singing of hostages" and concludes: "they shall not hear



Le Sang des bêtes

the sound of prison gates closing upon them... tomorrow's victims". Words that the final lines of Night and Fog seem to echo.

Bernard Eisenschitz

There is not one shot that does not move us, almost without reason, solely through its stylistic beauty and great visual writing. Of course, the film is hard to bear. It will undoubtedly be accused of sadism because of the way it grabs hold of the drama with both hands without ever avoiding it. It shows us the killers without hate of which Baudelaire spoke. He shows us the sacrifice of innocent beasts. Sometimes it manages to generate tragedy with the terrible surprise of unknown gestures and attitudes that it brutally pushes us to face. The horse struck right

on the head that falls onto its knees, already dead. The reflexes of decapitated calves that convulse and seem to struggle. In short, a noble and ignoble world that spills its last wave of blood on to a white tablecloth where the epicure is to think no longer of the suffering of the victims in whose flesh he plants his fork. Around the sacrificial table lies the city made up of several cities and villages, the city we think we know, and yet don't know, its maritime and lugubrious sky over the disquieting setting of the Ourcq Canal. Jean Cocteau, Sur Le Sang des bêtes, "Paris-Presse l'Intransigeant", 8 September 1949; tr. eng. The Documentary Film Reader, edited by Jonathan Kahana, Oxford University Press, Oxford-New York 2006



En passant par la Lorraine

EN PASSANT PAR LA LORRAINE

Francia, 1950

Regia: Georges Franju

■ Scen.: Georges Franju. F.: Marcel Fradetel. M.: André Joseph. Mus.: Joseph Kosma. Int.: Georges Hubert (voce narrante). Prod.: Paul Legros per Forces et Voix de France ■ 16mm. D.: 31'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Cinémathèque de Grenoble

I primi tre cortometraggi di Franju sono lavori su commissione il cui intento non ha nulla di sovversivo. "Realista e quindi surrealista", ritrova ovunque la materia fotografica del cinema muto.

Partito da Domrémy, passando per campi di battaglia, "colle sacro" [titolo di un romanzo di Maurice Barrès ambientato in Lorena] e valli siderurgiche, miniere di ferro e carbone, il mio viaggio di ricognizione durò quattro giorni.

Franju a M.-M. Brumagne, *Franju, Impressions et aveux, L'Âge d'homme*, Losanna 1977

[*En passant par la Lorraine*] ha una forma archeologica, a partire dalle tracce degli strati più antichi della regione per finire con *forces et voix* contemporanee. Dopo una serie di statue della Vergine della Lorena si passa a una festa paesana che evoca l'amabile folclore della Francia rurale. In mezzo a queste 'scene gradevoli' vi sono, certo,

tonalità inquietanti: le cupe pianure di Verdun, per esempio, il cui cielo ha il colore non dell'eroismo ma del fango, e il fermo immagine sull'unico bambino sopravvissuto al massacro di Oradour, che evoca certi assestamenti territoriali con il paese confinante. Ma il film passa costantemente dal terreno del mito e del Medioevo a quello dell'agricoltura e del folclore, fino a fermarsi in un complesso industriale che costituisce un punto di forza della Francia moderna.

Raymond Durgnat, *Franju*, Studio Vista, Londra 1967

"Il lavoro più pericoloso era la trafilatura", spiega Franju a M.-M. Brumagne. Freddy Buache commenta:

Gli operai afferrano il serpente incandescente e lo spettatore si lascia incantare dalla grazia di quella danza quando inaspettatamente il commentatore indica senza traccia di pathos che il lavoro esige "una notevole precisione" e che un solo passo falso "può provocare gravi mutilazioni". La frase suscitò i malumori dei mastri ferrai che ne chiesero l'eliminazione. Ovviamente Franju rifiutò.

Freddy Buache, *Georges Franju*, "Premier Plan", n. 1, settembre 1959

Franju's three first short productions were commissions and not intended as subversive. As ever, his "realist and therefore surrealist" manner is evocative of silent cinema.

Leaving Domrémy, I made my way past First World War battlefields, up a "sacred hill" [the title of a novel by Maurice Barrès set in the Lorraine], down into the steelmaking valleys to where the coal and iron-ore mines lie. It was a four-day recce.

Franju to M-M Brumagne, in Franju, Impressions et aveux, L'Âge d'Homme, 1977

[En passant par la Lorraine] has an archaeological form, beginning with traces

of the region's older strata and concluding with its contemporary forces et voix. After an array of stone Maids of Lorraine, it passes to a village fête recalling all the agreeable folklore of agricultural France. Amongst these 'amiable views' there are, to be sure, disquieting tones: the lowering plains of Verdun, for example, whose sky is the colour, not of heroism, but of mud, and the camera's freezing on the face of the one child who survived the massacre of Oradour, evoking certain territorial readjustments with France's neighbour. But the film moves steadily from the mediaeval-mythic to the agricultural-folkloric until it settles on an industrial complex, which is a sinew of modern France. Raymond Durgnat, Franju, Studio Vista, London 1967

"The most dangerous place was the wire-drawing mill", Franju explains to M.-M. Brumagne. Freddy Buache wrote: Workers seize an incandescent serpent and their dance bewitches the audience. A down-to-earth voiceover explains that this work requires "towering skill and precision" and that "the merest slip will lead to serious injury". The latter comment so annoyed the mill-owners that they demanded it be suppressed. Franju, naturally, demurred. Freddy Buache, Georges Franju, "Premier Plan", n. 1, September 1959

HÔTEL DES INVALIDES

Francia, 1951 Regia: Georges Franju

■ Scen.: Georges Franju. F.: Marcel Fradetal. M.: Roland Coste. Mus.: Maurice Jarre. Int.: Michel Simon (voce narrante). Prod.: Paul Legros per Forces et Voix de France
■ 35mm. D.: 22'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque française per concessione di Gaumont

Il terzo film del "trittico del mattatoio" di Franju (secondo la definizione di Raymond Durgnat) conferma il metodo del regista: non si tratta di dirottare o sovvertire la commissione ma



Hôtel des Invalides

di spingerla al limite, di prenderla alla lettera e fino in fondo. Il film percorre l'Hôtel des Invalides e il suo museo. Il commento rigorosamente e minuziosamente descrittivo, che sarà completato da quello delle guide, è arricchito dalle infinite e minuscole modulazioni della voce di Michel Simon: potrebbe essere un invito a visitare una nuova cabina di Père Jules dell'Atalante. Come indovinare, o non indovinare, il fervido anarchico che pronuncia queste parole? Dalle pesanti nubi e dagli stormi d'uccelli, che per il cineasta significano follia ma per lo spettatore parigino sono una vista familiare, si passa alla visita del museo, le cui guide, solo una volta riprese mentre parlano, sono in apparenza altrettanto neutre. A colpire sono solo le ripetizioni di parole, le rime musicali nel tono. Gli elementi di finzioni sono dati dal suono: canzoni, rumori di battaglie. Un periscopio può prestarsi tanto a fare da specchio per una donna civettuola quanto a lanciare una carica mortale. Alla fine appaiono soltanto i volti sfigurati dei soldati, il petto ricoperto di medaglie.

"Auprès de ma blonde", canta il piccolo coro di St François de Salles, lo stesso del film sulla Lorena.

Bernard Eisenschitz

This, the third film in Franju's "slaughter triptych" as Raymond Durgnat calls it, confirms his method: the idea is not to subvert the commission, but to take it literally and go all the way to its logical consequences. The film is a tour of Paris' Hôtel des Invalides and its museum. The commentary, sternly and pedantically descriptive, is complemented by those of the guides. It is enriched by many almost imperceptible modulations in Michel Simon's voice: he might be inviting us on a new visit of Père Jules' cabin, in L'Atalante. Who is to suspect, or not, the fervent anarchist behind the speaker? Threatening clouds and flights of birds, signifying madness for the filmmaker, but a familiar sight to the Parisian, are followed by the tour of the museum, whose guides, heard only once on-camera, are to all appearances neutral. But their repeated words and rhyming sounds create uncanny mean-



ings. Elements of fiction are created by the soundtrack with songs or battlefield noises. A periscope serves a double purpose, as a mirror for a smart lady to check her appearance and as instrument of murderous attack. At the end only the gueules cassées (facially disfigured veterans) appear, loaded with medals. The St Francis de Sales Children's Choir, also featured in En Passant par la Lorraine, sing Auprès de ma blonde.

Bernard Eisenschitz

LE GRAND MÉLIÈS

Francia, 1952 Regia: Georges Franju

■ Scen.: Georges Franju. F.: Jacques Mercanton. M.: Roland Coste. Scgf.: Henri Schmitt. Mus.: Georges Van Parys. Int.: Madame Georges Méliès [Jehanne d'Alcy] (se stessa, voce narrante), André Méliès (Georges Méliès), Eugénie Méliès (se stessa), François Lallemand (se stesso, voce narrante). Prod.: Fred Orain per Armor Films ■ 35mm. D.: 31'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Armor Films

La narrazione inizia evocando la casa di riposo di Orly, dove Georges Méliès trascorse i suoi ultimi giorni nell'autunno del 1937 e dove Franju e Henri Langlois gli facevano visita. A una finestra, una vecchia signora. Ricorda, oggi, un valzer che suo marito aveva scritto per lei, e Georges Méliès (interpretato dal figlio) appare al pianoforte, mentre la nipote ne recita il testo. Nel 1928 ritroviamo Méliès, ormai povero e dimenticato, nel suo negozio di giocattoli all'interno della stazione di Montparnasse. Non ha perduto l'amore per i bimbi né il gusto per l'illusione. Poi il film torna indietro di quarant'anni, quando Méliès dirige il teatro Robert-Houdin nel quale si esibisce. "Una sera del 1895" avviene l'incontro leggendario con Lumière, che si rifiuta di vendergli la sua invenzione, il Cinématographe. Méliès costruisce da solo il suo apparecchio.

Il film passa a descrivere la creazione del primo studio cinematografico al mondo, i trucchi e la rovina di Méliès. A Parigi, nel 1953, la nonna della narratrice, Jehanne d'Alcy, già celebre attrice e moglie di Méliès, ha ottanta-nove anni. Dalla stazione di Montparnasse si dirige al cimitero dove riposa il grande Méliès.

Bernard Eisenschitz

The narrator evokes the Château d'Orly care home, where Georges Méliès spent the last days of his life, in the autumn of 1937, and where Franju and Henri Langlois used to visit him. At a window, there is an old lady. In the present time, she remembers the waltz her husband composed for her and Méliès (played by his son) is seen at the piano as his granddaughter speaks the words of the song. In 1928, Méliès who had been declared bankrupt many years before, was discovered running a toyshop at Montparnasse Station. He had lost nothing of his fondness for children nor his taste for magic tricks. Then the film shuttles back 40 years to when Méliès was running and performing in the Robert-Houdin Theatre. "One night in 1895..." runs the commentary as it relates the legendary occasion when Lumière refused to sell Méliès the rights to his new invention, the Cinématograph. Méliès went on to build his own version. The narrative moves on to describe the way he created the first studio in the world and to cover both his talent for special effects and his financial failure. Back in 1953, the narrator's grandmother, Jehanne d'Alcy, Méliès' widow and his former star is seen, aged 89, making her way from the station at Montparnasse, to the cemetery where the great Méliès lies buried.

Bernard Eisenschitz

MONSIEUR ET MADAME CURIE

Francia, 1953 Regia: Georges Franju

■ Sog.: dal volume *Pierre Curie* di Marie Curie. Scen.: Georges Franju. F.: Marcel

Fradetal. M.: Roland Coste. Int.: Nicole Stéphane (Marie Curie), Lucien Hubert (Pierre Curie), Lucien Bargeon (Henri Becquerel). Prod.: Fred Orain per Téléfilms-Armor Films ■ 35mm. D.: 14'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée per concessione di Armor Films

Del racconto biografico e autobiografico di Marie Curie Franju conserva fino all'ultima scena solo il discorso scientifico, punteggiato da eccezionali primi e primissimi piani dell'eroina. Come il suo connazionale Jacques Tourneur in *Romance of Radium* (1937), si impegna a filmare l'irradiarsi dell'invisibile. Dice a Freddy Buache: "Dato che non è possibile mostrare la radioattività attraverso la macchina da presa, ho deciso di mettere la radioattività negli occhi di Nicole Stéphane".

Bernard Eisenschitz

Monsieur et Madame Curie, film scientifico? Ovviamente lo spettatore tentenna davanti a questa o a quella apparecchiatura. Ma a contare sono soprattutto la voce di una donna che parla di suo marito, del loro lavoro, l'immagine finale dei fiori, tutto un passato rivissuto di scienziati che pesano, contemplano, faticano in silenzio. La scoperta del radio, oggi grazie a Franju lo sappiamo, è una travolgente storia d'amore.

Jacques Demeure e Ado Kyrrou, *Le plus grand cinéaste français*, "Positif", n. 16, maggio 1956

Up until the last sequence, Franju draws only on the scientific content of Marie Curie's biographical and autobiographical account, exceptionally punctuating her words with close-ups and extreme close-ups. Like his fellow Frenchman Jacques Tourneur in Romance of Radium (1937), his aim is to show the radiance of the invisible. As he told Freddy Buache, "since the camera cannot capture radioactivity, I chose to show the radioactivity in Nicole Stéphane's eyes".

Bernard Eisenschitz

Is Monsieur et Madame Curie a scientific movie? Naturally the audience is not sure what to make of this or that machine. But what matters is this woman's voice as she speaks of her husband and their work together, the flowers in the final shot, the reenactment of a whole lifetime. So this is a history of joint scientific endeavour. It is about a lifetime spent thinking, observing, struggling together in silence. Thanks to Franju, we now know that the discovery of radium is an amazing love story.

Jacques Demeure and Ado Kyrrou,
Le plus grand cinéaste français,
"Positif", n. 16, May 1956

LES POUSSIÈRES

Francia, 1954 Regia: Georges Franju

■ Scen.: Georges Franju. F.: Jacques Mercanton. M.: Roland Coste. Mus.: Jean Wiener. Int.: Georges Hubert (voce narrante). Prod.: Fred Orain per Armor Films ■ 35mm. D.: 22'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Armor Films

Sulle note di un valzer di Jean Wiener, una sequenza di montaggio presenta le polveri naturali in sospensione che ricoprono il mondo. Le polveri sono necessarie e nocive: quando l'uomo incorpora quelle della natura nelle proprie attività, esse gli si ritorcono contro. Il film si sofferma sulla più pericolosa, la silice, che anche a piccole dosi provoca una grave malattia polmonare, la silicosi. La sabbia creata a partire dai ciottoli in riva al mare è "utile all'industria [ma] pericolosa per l'uomo". Nel 1954 il rimedio proposto dal committente del film, l'Institut national de la sécurité, è rendere obbligatorio l'uso della maschera di protezione, "che deve supplire alla protezione collettiva", la quale resta indefinita. Quando lavorano la porcellana gli operai non hanno alcuna protezione. La loro attività disperde polveri "che le bocche d'aerazione contendono agli alveoli polmonari".

L'uomo "può sentirsi bene ma la silicosi è già lì, rilevata dalla radiografia". Nelle miniere di carbone i lavoratori si proteggono coprendosi il viso di talco, che li trasforma in occhi senza volto. La modernizzazione combatte ciò che essa stessa ha creato, dando forma a paesaggi che hanno il colore della polvere. Esplode una bomba atomica, e il commento conclude che le ricadute radioattive disperdono i loro aerosol in ogni direzione. "Il nostro futuro porta in sé questo cancro" (Freddy Buache).

Bernard Eisenschitz

A waltz by Jean Wiener accompanies a montage sequence showing dust in suspension blanketing our planet. Dust is both unavoidable and harmful: men introduce natural dust into their man-made processes, dust turns against man. The film focuses on the most dangerous dust of all, silica, which, even in small doses, causes a dangerous lung disease known as silicosis. Sand, when created artificially from beach pebbles, is "useful for industry, but dangerous for man": "It is used in industry, but it is harmful to humans". In 1954, the only remedy advocated by the film's sponsor, the Institut national de la sécurité, was the need to wear a safety mask, "meant to complement collective protective measures" as yet unspecified. In the porcelain industry, workers have no safety gear whatsoever. Their activity generates dust, "which ends up either in the ventilation system or in their pulmonary alveoli". A man "may feel fine, but silicosis is there already, as X-rays will reveal". Coalminers cover their faces with talcum powder for protection: eyes without a face. Modernisation fights what it has created and engenders dustscapes. An atomic bomb explodes; the commentary tells us how fallout spews particles in every direction. "Our future carries this cancer within itself" (Freddy Buache).

Bernard Eisenschitz

MON CHIEN

Francia, 1955 Regia: Georges Franju

■ Scen.: Georges Franju, Jacques Prévert (commento). F.: Georges Delaunay, Jean Penzer. M.: Suzanne Sandberg. Mus.: Henri Crolla. Int.: Roger Pigaut (voce narrante), Jacqueline Lemaire (la bambina), il cane Rex. Prod.: Claude Jaeger per Procinex ■ 35mm. D.: 25'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque française per concessione di Gaumont

La realizzazione di questo film mi ha spinto lungo la china del sentimentalismo. Me ne pento. La bambina che amava il cane e si rattristava per la sua perdita era 'di troppo'. Sono caduto nel difetto che ho sempre cercato di evitare... Invece non ho girato, al canile, la scena madre: la morte dei cani gassati. Non ho voluto vedere quell'atrocità. Georges Franju, in M.-M. Brumagne, *Franju. Impressions et aveux*, L'Âge d'Homme, Losanna 1977

È tuttavia questa omissione che fa di *Mon chien* il film più crudele di Franju, poiché tutto è normale nell'avventura di questo cane condannato a morte non appena il suo padrone lo priva del collare e della sua identità. Nelle prime immagini traspare il disagio in seno alla vita di una famiglia borghese dell'elegante 16° arrondissement parigino, con i manufatti degli anni Cinquanta, l'automobile, l'autostrada, il bosco delle passeggiate con il bel tempo nel quale la macchina da presa penetra con un'interminabile carrellata che si conclude di fronte a una grande croce. La campagna non è più rassicurante, con la sua chiesa altrettanto ostile. "Ahimè, i cani randagi cercano sempre la protezione dell'uomo", dice il commento felicemente ridotto al minimo di Jacques Prévert: la passività del cane è uguale a quella del bestiame in *Le Sang des bêtes*. Il film non risparmia molto allo spettatore, se non la visione della camera a gas e del tavolo di vivisezione, che è sufficiente nominare. Si ferma su una gabbia vuota.

Bernard Eisenschitz

Making this movie dragged me down the slippery slope of sentimentality. I regret it. The little girl who loved her dog and was so sorry she'd lost it was extraneous. I failed at what I had previously managed to avoid... On the other hand I chose not to shoot the crucial scene at the dog pound, the gassing. I didn't want to witness an atrocity like that.

Georges Franju, in M-M Brumagne, Franju. Impressions et aveux, L'Âge d'Homme, Lausanne 1977

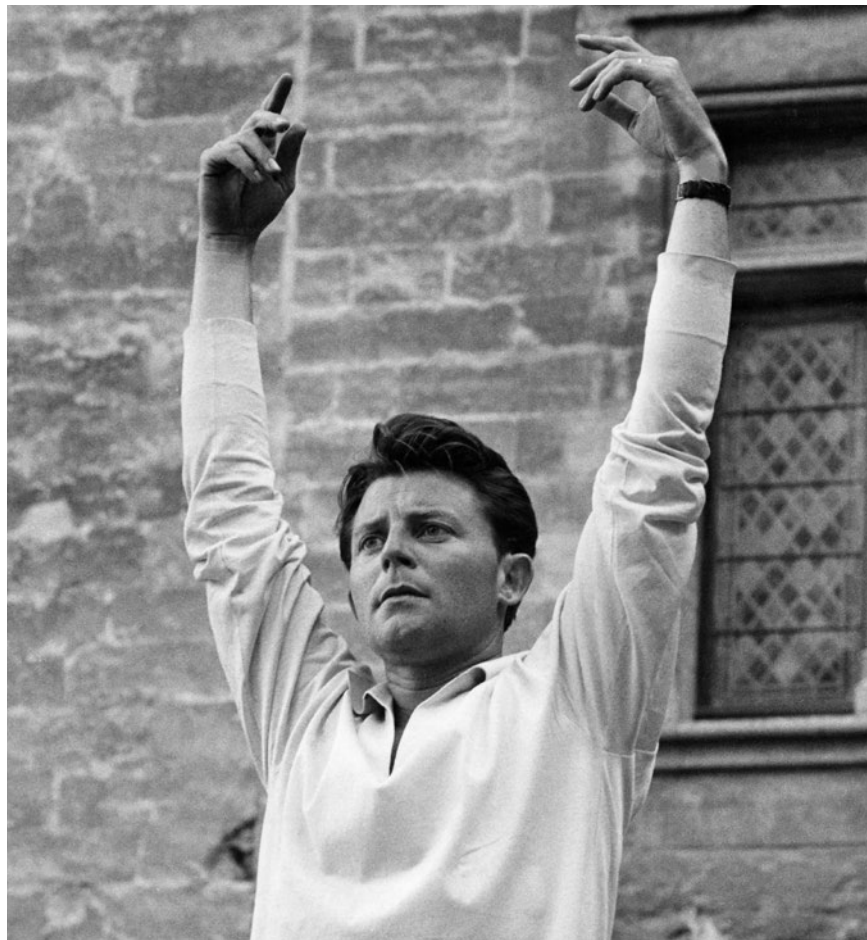
It is this omission that makes Mon chien the cruelest of all of Franju's movies, because everything is normal about this journey of a dog condemned to death as soon as its master removes its collar and its name-tag. The very first images betray unease in the heart of bourgeois family life (a house in Paris' posh 16th arrondissement), with its 1950s artefacts, a car, a highway and a forest for sunny outings, which the camera penetrates in a lengthy tracking shot ending in front of a giant cross. The countryside is not a reassuring place, with its ominous church. "Alas, stray dogs always seek out the protection of human beings", reports Jacques Prévert's terse commentary: the dog is as passive as the cattle in Le Sang des bêtes. The viewer is hardly spared anything, except the sight of a gas chamber and a vivisection table. Enunciating their names is enough. The film ends on an empty cage.

Bernard Eisenschitz

LE THÉÂTRE NATIONAL POPULAIRE

Francia, 1956 Regia: Georges Franju

■ Scen.: Georges Franju, Jean Vilar (commento). F.: Marcel Fradet. M.: Suzanne Sandberg. Mus.: Maurice Jarre. Int.: Marc Cassot (voce narrante), Maria Casarès, Monique Chaumette, Silvia Monfort, Gérard Philipe, Daniel Sorano, Jean Topart, Jean Vilar, Georges Wilson (se stessi). Prod.: Claude Jaeger per Procinex
■ 16mm. D.: 28'. Bn. Versione francese /



Le Théâtre National Populaire

French version ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

Silvia Monfort si trucca e si dirige verso il sipario che si alza... su un viadotto sul quale passa il treno Flèche d'or. Franju riesce nell'impresa di raccogliere in pochi minuti tutto ciò che costituisce la magia del teatro e di definire la missione del TNP. La Flèche d'or ci conduce ad Avignone, dove il documentario scompare per svelarci il mistero palpitante del piacere tragico inscritto nello spazio irreal della scena. Lady Macbeth si incarna in Maria Casarès, esce dal buio reggendo un candelabro e parla a voce bassa del sangue che le macchia la mano. Franju inverte i termini della propria poetica:

non svela più dietro la realtà la presenza dell'orrore, qui è l'orrore nato dalla convenzione teatrale che diventa la sola realtà.

Freddy Buache, *Georges Franju*, "Premier Plan", n. 1, settembre 1959

Silvia Monfort puts on make-up and enters as a curtain rises to reveal a viaduct crossed by the Flèche d'Or train. Franju manages the tour de force of compressing the magic of theatre into a few minutes and letting us know at the same time just what the TNP is about. The train ends up at Avignon. There is no more documentary then, but the revelation of the mystery of tragedy, set within the unreal space of the stage. Lady Macbeth becomes Maria Casarès,

as she emerges from the night carrying a torch and whispers her lines about blood on her hands. In other words, Franju has turned his poetics upside-down: no longer focusing on the horror in what is real, he gives us horror within the confines of a performance, which becomes our sole reality.

Freddy Buache, Georges Franju,
"Premier Plan", n. 1, September 1959

NOTRE-DAME, CATHÉDRALE DE PARIS

Francia, 1957 Regia: Georges Franju

■ Scen.: Georges Franju, Frédéric de Tournay (commento). F.: Marcel Fradet. M.: Suzanne Sandberg. Mus.: Jean Wiener. Int.: Muriel Chaney (voce narrante). Prod.: Anatole Dauman, Philippe Lifchitz, per Argos Films, Sammy Halfon, Como Films ■ 35mm. D.: 15'. Col. Versione francese / *French version* ■ Da: Forum des Images per concessione di Argos Films

La chiesa filmata nel dicembre 1956 non è né quella della mattina del 15 aprile 1919 né quella del 1963, quando fu ripulita una prima volta su iniziativa del ministro della cultura Malraux: la facciata è nerastra, le statue mutilate languono nei giardini o sono ricoperte di escrementi. Franju mostra una navata quasi deserta, frequentata unicamente da fedeli di un'epoca preconciliare e nella quale non esisteva ancora il turismo di massa. Come sottolineato dal titolo, il soggetto è la cattedrale e non la religione: il film è laico, ma non blasfemo come hanno fatto credere certi deliri critici di allora. Franju lascia liberi gli spettatori, anche se in un'intervista a François Truffaut commenta divertito alcune reazioni: "L'altro giorno un vicino ferma mia moglie per strada e le dice 'Ho visto il film di suo marito su Notre-Dame, che meraviglia! E poi si sente che il signor Franju è un vero cattolico; si capisce che ci sta dicendo: guardate queste sedie, qui è dove verranno a

pregare migliaia di fedeli!'. Cosa dovevo rispondere? Ho girato quell'inquadratura proprio per mostrare che i fedeli scarseggiano, che la cattedrale era deserta, e guardi cosa vanno a capire!" ("Cahiers du cinéma", n. 101, novembre 1959). Intervistato da Freddy Buache, aggiunge: "se la chiesa fosse stata affollata mi sarebbe andata bene lo stesso. I problemi si risolvono. Anche quando le cose non vanno come previsto, si risolve per forza quando si sa vedere e scegliere il proprio oggetto o il proprio soggetto" ("Positif", n. 25-26, autunno 1957). Quello che vede Franju è l'edificio medievale che perdura, e che vive al ritmo della città.

Bernard Eisenschitz

The church filmed here in December 1956 is neither Notre-Dame as it was on the morning of 15 April 1919, nor as it was in 1963, when it was cleaned white for the first time under the ministry of André Malraux: the battered façade is a dark grey and the statues in the gardens have been spattered by birds. Franju shows an almost empty nave, populated only by a handful of faithful pre-Vatican II worshippers, before the days of mass tourism. As indicated in the title, this is a film about a cathedral, not a film about religion: it is a secular film, though not a blasphemous one as some critical exaggerations of the time seemed to suggest. Franju wants his audience to make up their own mind, even if, as he told François Truffaut, the result is sometimes amusing: "The other day, one of our neighbours stopped my wife in the street and said, 'Ah, Madame Franju, allow me to shake your hand. I saw your husband's film about Notre-Dame, how beautiful! And then all those empty chairs, ah! Madame, one can sense that Monsieur Franju is a devout Catholic, one understands that he is saying, 'Look at those seats, where thousands of believers will come to pray!'. Well, what can I say? This shot was precisely meant to show that fewer people are going to church, that the cathedral is deserted. And this what they

make of it!" ("Cahiers du cinéma", n. 101, November 1959). Speaking to Freddy Buache, he added: "If the church had been packed, that would have been fine too. Obstacles are helpful. Even if what one had hoped for doesn't happen, things always work out if you are able to see, if you know what your subject and object are" ("Positif", n. 25-26, autumn 1957). What Franju sees is the survival of a medieval building that is somehow in tune with its times.

Bernard Eisenschitz

LA PREMIÈRE NUIT

Francia, 1958 Regia: Georges Franju

■ Sog.: Marianne Oswald. Scen.: Marianne Oswald, Remo Forlani. Scen.: Georges Franju. F.: Eugen Schüfftan. M.: Henri Colpi, Jasmine Chasney. Mus.: Georges Delerue. Int.: Pierre Devis (il ragazzo), Lisbeth Persson (la bambina). Prod.: Anatole Dauman, Sammy Halfon, Philippe Lifchitz per Argos Films ■ 35mm. D.: 23'. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: Cinémathèque française per concessione di Argos Films

Basta un po' d'immaginazione perché i nostri gesti più banali assumano all'improvviso un significato inquietante... Perché lo scenario della nostra vita quotidiana generi un mondo fantastico. Sta a ciascuno di noi svegliare i mostri e le fate. Il film è dedicato a tutti coloro che non hanno rinnegato la propria infanzia e che a dieci anni hanno scoperto nello stesso tempo l'amore e la separazione. Boileau-Narcejac, esergo del film

Tutti i documentari di Franju contengono una forte componente di finzione e spesso parti recitate. Ma il suo ultimo corto prima di passare al lungometraggio è per la prima volta una finzione a tutti gli effetti, tratta da una sceneggiatura della cantante Marianne Oswald e dell'eclettico scrittore Remo Forlani. *La Première nuit* è la storia di



La Première nuit

una scoperta della libertà. All'uscita dal liceo un ragazzo dei quartieri alti sfugge alle regole quotidiane e all'autista che lo attende e si immerge in un altro mondo: il metrò, con le sue folle e i suoi deserti, le sue architetture fantastiche, i suoi incontri improbabili. Franju, che nel 1937 aveva scritto il pionieristico saggio *Notes sur le style de Fritz Lang*, trasfigura questo universo sotterraneo facendo appello a un altro mago della luce e dell'ombra, Eugen Schüfftan, che fotograferà anche *La Tête contre les murs* e *Les Yeux sans visage*. È anche un sogno di cinema, che è stato paragonato all'attraversamento dello schermo in *Sherlock Jr.* di Buster Keaton.

Bernard Eisenschitz

It needs only a little imagination for our most habitual actions to become charged with a disquieting significance, for the

décor of our daily life to give birth to a fantastic world. Monsters and fairies lie within our grasp. This film is dedicated to those who have not betrayed their childhoods, who at the age of ten discovered both love and separation.

Boileau-Narcejac, introduction to the film

All of Franju's documentaries comprise a strong fictional element and often dramatic scenes. But this last short, made before he turned his hand to feature films, constitutes his first 100% fictional production, based on a screenplay co-written by the singer Marianne Oswald with that literary jack-of-all-trades, Remo Forlani. La Première nuit is about finding freedom. A child from a prosperous neighbourhood emerges from school and escapes his everyday routine (the driver waiting to take him home) to plunge into a new world: the metro with its crowds and its emptiness, its fab-

ulous décor and its promise of implausible encounters. In 1937, Franju had written a pioneering essay, Notes sur le style de Fritz Lang. Here he transfigures this subterranean world with the help of another master of light and shadow, Eugen Schüfftan, who went on to shoot both Franju's La Tête contre les murs and Les Yeux sans visage. La Première nuit is also a film dream, which has been compared to Buster Keaton's stepping through the screen in Sherlock Jr.

Bernard Eisenschitz

JUDEX

Francia-Italia, 1963

Regia: Georges Franju

Vedi pag. / See p. 86



16MM – PICCOLO GRANDE PASSO

16mm – Great Small Gauge

Programma a cura di / *Programme curated by* **Mariann Lewinsky, Sarah Neely e Karl Wratschko**

Note di / *Notes by* **Nathalie Fisbach, Sarah Neely e Karl Wratschko**

La storia del cinema sarebbe completamente diversa senza la pellicola a passo ridotto. Gran parte del cinema indipendente, amatoriale e sperimentale non esisterebbe. Gli artisti contemporanei continuano a sfruttare le singolari potenzialità dei formati 8mm, Super8mm, 16mm e Super16mm, e la particolare magia di *Bella e perduta* (2015) di Pietro Marcello o di *Lazzaro felice* (2018) di Alice Rohrwacher è in parte dovuta al fatto che sono stati girati in Super16mm. Oggi però i formati analogici a passo ridotto vengono spesso impiegati solo per registrare le immagini prima di digitalizzarle per il montaggio e la distribuzione. Perfino nel mondo degli archivi le pellicole a passo ridotto vengono abitualmente digitalizzate e mostrate in formato digitale: basti vedere il (peraltro eccellente) restauro digitale di *Echte Clichés* di Eric de Kuyper nella sezione *Ritrovati e Restaurati*. Poter vedere un film in 16mm in una proiezione a 16mm è ormai un'esperienza a dir poco rara. Vogliamo offrirla a un pubblico che sia non solo interessato a riscoprire determinati contenuti, ma che abbia anche un'idea del cinema come arte visiva legata al materiale e al formato del supporto.

I film che presentiamo sono stati girati tra gli anni Trenta e gli anni Duemila in gran parte da donne, che a quanto pare hanno dovuto lavorare più spesso dei loro colleghi maschi con il meno costoso formato a passo ridotto. Tre di queste artiste hanno forti legami con altre forme d'arte: Margaret Tait con la poesia, Maria Lassnig con la pittura e Martha Colburn con la musica. Maria Lassnig e Martha Colburn appartengono a generazioni diverse e nei loro film d'animazione hanno sviluppato stili molto personali, ma le loro opere presentano forti assonanze essendo accomunate dall'attenzione per il femminismo, la sessualità e la cultura pop. Margaret Tait si è invece concentrata soprattutto sulle persone e i luoghi che le erano familiari, e le sue 'poesie in forma di film' sono caratterizzate da straordinari momenti di intimità. Qui le singolari potenzialità delle cineprese a passo ridotto sono evidentissime. *Berlin 1936* di Jean Vivié e Pierre Boyer, *Farbtest. Die rote Fahne* di Gerd Conradt e *Images of Asian Music (A Diary from Life 1973-74)* di Peter Hutton rappresentano tre tipici generi della produzione in 16mm: il film amatoriale, il film studentesco e il cinema sperimentale. Inoltre riflettono tutti e tre esplicitamente o implicitamente le forze politico-ideologiche che hanno dominato il Ventesimo secolo: l'imperialismo, il fascismo e il comunismo.

La realtà ci ha messo i bastoni tra le ruote. Alcuni film non erano disponibili in copie di conservazione 16mm e si è scoperto che in origine *Calypso* di Margaret Tait è stato realizzato a partire da *found footage* in formato 35mm e non su pellicola 16mm. In compenso, nella sezione dedicata a Georges Franju verranno proiettati due film in 16mm, *En passant par la Lorraine* e *Theatre national populaire*.

Mariann Lewinsky e Karl Wratschko

Film history would look completely different without small-gauge films. Much of independent filmmaking, amateur and experimental cinema simply would not exist. Contemporary artists still work with the unique potential of 8mm, Super8mm, 16mm and Super16mm, and the magical impact of Bella e perduta (Lost and Beautiful, 2015) by Pietro Marcello or Lazzaro felice (Happy as Lazzaro, 2018) by Alice Rohrwacher is partly due to the fact that they were shot on Super16mm. However nowadays, analogue small-gauge formats are often used just to record images before digitising them for editing and distribution. Even in the archival world small-gauge films are routinely digitised and shown digitally – see the (excellent) digital restoration of Echte Clichés by Eric de Kuyper in the Recovered and Restored section. To see 16mm film in a 16mm projection has become a rare experience, to put it mildly. We want to make that experience available to an audience not only interested in the content of a film but also having a notion of cinema as a visual art bound to its material and its form of presentation.

The films we present were made between the 1930s and the 2000s, and the larger part of them are by female filmmakers, who it seems had to work with the cheaper small-gauge film formats more often than their male colleagues. Three of the artists have strong connections to other art forms: Margaret Tait to poetry, Maria Lassnig to painting and Martha Colburn to music. Maria Lassnig and Martha Colburn come from different generations and have developed highly individual styles in animation film, but there are deep ties between their works through their shared involvement with feminism, sexuality and pop culture. Margaret Tait focused mainly on the people and places she was familiar with and her 'film poems' are characterised by breathtaking moments of intimacy. Here the unique potential of filmmaking with small-gauge cameras becomes evident.

Berlin 1936 by Jean Vivié, Pierre Boyer, Farbtest. Die rote Fahne by Gerd Conradt and Images of Asian Music (A Diary from Life 1973-74) by Peter Hutton represent three typical genres of 16mm film production: amateur film, student filmmaking and experimental cinema. They deal openly or implicitly with the political/ideological forces that dominated the 20th century: imperialism, fascism and communism.

Reality interfered with our project. Some films were not available in 16mm prints and Calypso by Margaret Tait turned out to have been originally created not on 16mm but out of 35mm found footage. However, in the section dedicated to Georges Franju two films will be screened in 16mm, En passant par la Lorraine and Theatre national populaire.

Mariann Levinsky and Karl Wratschko

MARGARET TAIT: POETESSA DEL CINEMA MARGARET TAIT: FILM POET

Note di / Notes by Sarah Neely

Penso che il cinema sia uno strumento essenzialmente poetico, e malgrado possa essere usato in tanti modi diversi, più o meno nobili, essi sono secondari.

Margaret Tait

Margaret Tait (1918-1999), filmmaker e poetessa, pur essendo uno dei più straordinari talenti scozzesi, in vita fu ampiamente sottovalutata. Nata a Orkney, studiò medicina e prestò servizio nel Royal Army Medical Corps durante la Seconda guerra mondiale prima di studiare regia al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma all'inizio degli anni Cinquanta. A Edimburgo Tait fondò lo studio cinematografico Ancona Films al 91 di Rose Street, prima di fare ritorno negli anni Sessanta a Orkney, dove visse e continuò a girare film fino alla morte, nel 1999. Tait produsse oltre trenta cortometraggi e con il suo film del 1992 *Blue Black Permanent* divenne la prima donna scozzese regista di lungometraggi.

Questa rassegna, che fa parte di una serie più ampia di proiezioni ed eventi in occasione del centenario della nascita di Tait, illustra l'intero spettro della produzione di questa straordinaria regista. I film di Tait ritraggono le persone e i luoghi che le erano familiari. Sono celebrazioni della vita di tutti i giorni e trattano i loro soggetti con grande intimità, svelando il mistero della quotidianità attraverso l'attenzione per piccoli dettagli spesso trascurati.

I think that film is essentially a poetic medium, and although it can be put to all sorts of other – creditable and dis-creditible – uses, these are secondary.

Margaret Tait

*Margaret Tait (1918-1999), filmmaker and poet, is one of Scotland's most extraordinary talents, and yet she was largely overlooked during her lifetime. Born in Orkney, she trained first as a medical doctor and served in the Royal Army Medical Corps during the Second World War, before studying film at Centro Sperimentale di Cinematografia in Rome in the early 1950s. After returning to Edinburgh, Tait established her film studio, Ancona Films, at 91 Rose Street before eventually returning to Orkney in the 1960s, where she lived and continued to make films until her death in 1999. Tait produced over thirty short films and became Scotland's first female feature filmmaker with the release of her film *Blue Black Permanent* in 1992.*

This programme, part of a wider series of screenings and events marking the centenary of Tait's birth, showcases the full breadth of work produced by this extraordinary filmmaker. Tait's films capture the people and places she was familiar with. They are celebrations of the everyday, approaching their subjects with great intimacy, and unravelling the mystery of the commonplace through the details of the everyday often overlooked.

THREE PORTRAIT SKETCHES

Italia-Gran Bretagna, 1951

Regia: Margaret Tait

■ M.: Fernando Birri, Peter Hollander, Margaret Tait. Int.: Claudia Donzelli, Saulat Rahman, Fernando Birri ■ 16mm. D.: 6'. Bn ■ Da: LUX

I primi esperimenti con i ritratti, realizzati all'epoca degli studi di regia a Roma. Ritratti di Claudia Donzelli, Saulat

Rahman e Fernando Birri. Birri figura anche come segretario di edizione.

Mi piace l'idea di creare l'equivalente su pellicola della pittura ritrattistica. Ho fatto i ritratti di tre miei amici a Roma e l'anno dopo, a Orkney, ho fatto un ritratto di mia madre. [...] Puntavo a una sorta di formalismo – una giustapposizione d'immagini in base al colore, alla composizione, al movimento.

Margaret Tait

Early experiments in portraiture, made while Tait was studying in Rome. Portraits of Claudia Donzelli, Saulat Rahman and Fernando Birri. Birri also credited with continuity.

I like the idea of making a film equivalent of portrait painting. I did 3Ps of 3 of my friends in Rome and the next year, home in Orkney, I made a portrait of my mother. [...] I was trying for a sort of formality – a juxtaposition of images related to colour, composition, movement.

Margaret Tait

MY ROOM. VIA ANCONA 21

Italia-Gran Bretagna, 1951

Regia: Margaret Tait

■ Digibeta. D.: 3'. Bn ■ Da: National Library of Scotland

Uno sguardo sulla stanza che Tait occupava a Roma. La camera era situata in quella via Ancona che ispirò il nome della compagnia cinematografica fondata da Tait con Birri e Peter Hollander (Ancona Films). La regista non considerava compiuto il film, che è una sorta di bozzetto d'artista.

A look around the room Tait lived in while a student in Rome, situated on via Ancona, a street which inspired the name for the film company Tait founded with Birri and Peter Hollander (Ancona Films). The film was not considered by Tait to be one of her completed films, but is a kind of artist's sketch.

PORTRAIT OF GA

Gran Bretagna, 1952

Regia: Margaret Tait

■ Scen., M.: Margaret Tait. Prod.: Ancona Films ■ 16mm. D.: 5'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: LUX

Ritratto intimo della madre di Tait, il film fu girato a Orkney, dove la regista aveva appena fatto ritorno dopo gli studi al Centro Sperimentale di Cinematografia. Come gli altri ritratti girati in seguito da Tait, il film punta a cogliere le qualità più inafferrabili del soggetto. La macchina da presa si sofferma su dettagli frammentari: le mani della madre che si muovono a ritmo di musica, le sue dita intente a scartare una caramella, le rughe illuminate dal sole che si formano attorno ai suoi occhi mentre sorride alla macchina da presa.

An intimate portrait of Tait's mother, the film was made in Orkney shortly after Tait returned from studying film at Centro Sperimentale di Cinematografia. Like the other film portraits Tait would go on to make, the film's focus is on capturing the more elusive qualities of its subject. The camera lingers on fragmentary details: her mother's hands waving in time to the music, fingers unwrapping a boiled sweet, the sun-lit creases of her eyes as she smiles to camera.

CALYPSO

Italia-Gran Bretagna, 1955

Regia: Margaret Tait



Three Portrait Sketches

■ 35mm. L.: 123 m. D.: 5'. Col ■ Da: BFI National Archive per concessione di National Library of Scotland

È il primo film di Tait dipinto a mano, su una pellicola ottica 35mm trovata a Roma in un cassonetto dei rifiuti. Come punto di partenza Tait usò la musica calypso della colonna sonora preesistente e la accompagnò con una serie di pittoresche figure danzanti dipinte a mano.

Tait's first hand-painted film, made from 35mm optical film stock found in skip in Rome. Tait used the film's existing soundtrack featuring calypso music as her starting point, hand-painting a series of colourful dancing figures to accompany it.

AERIAL

Gran Bretagna, 1974

Regia: Margaret Tait

■ Int.: Helen Tatlow, Dawn Croft, Malcolm Bates. Prod.: Ancona Films ■ 16mm. D.: 4'. Bn/Col. ■ Da: LUX

L'obiettivo di *Aerial* è la concisione, così da ottenere un effetto emotivo diretto, simile a quello prodotto dalla poesia.

Margaret Tait

Cortometraggio lirico che celebra gli elementi. Perfetto distillato del concetto di poesia cinematografica elaborato da Tait e della sua evoluzione. È uno dei film più brevi della regista, superando di poco i quattro minuti di durata, ed è completamente privo di parole.

The intention in Aerial is condensation, so that the emotional effect is direct, as in poetry.

Margaret Tait

A short, lyrical film invoking all things elemental. A perfect distillation of Tait's idea of the film poem as it evolved over time. It is one of her shortest films at just over four minutes long and features no spoken words at all.

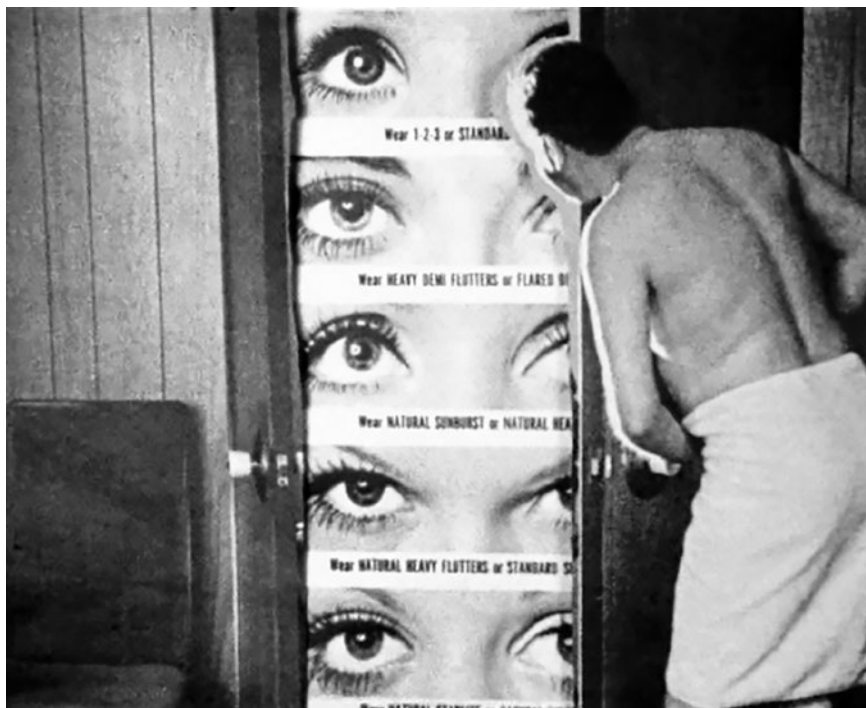
ANIMAZIONE D'AVANGUARDIA. UN ASSAGGIO DELLA PRODUZIONE DI MARIA LASSNIG E MARTHA COLBURN AVANTGARDE ANIMATION. A TASTE OF THE BODY OF WORK BY MARIA LASSNIG AND MARTHA COLBURN

Note di / Notes by **Karl Wratschko**

Maria Lassnig

Negli ultimi anni della sua vita Maria Lassnig (1919-2014) è divenuta una delle artiste più in vista del mondo dell'arte. Un anno prima di morire ha ricevuto il Leone d'Oro alla carriera alla Biennale di Venezia. Le sue opere sono state presentate al MoMA PS1, alla Fundació Tàpies di Barcellona, alla Tate Liverpool, all'Albertina di Vienna, alla Galleria nazionale di Praga e al Kunstmuseum di Basilea. I suoi lavori sono caratterizzati da una forte 'consapevolezza corporea' e di sé espressa in maniera satirica e profondamente emotiva. Ciò che è meno noto a livello internazionale è che Lassnig era anche una filmmaker. Tra il 1970 e il 1972 studiò cinema d'animazione alla School of Visual Arts di New York e in quel periodo realizzò sei cortometraggi in 16mm. In questi film d'animazione, estremamente semplici nella loro realizzazione, Lassnig sa comunicare i suoi messaggi in modo diretto, semplice e spesso molto divertente. Quel che colpisce è l'ironia con cui critica gli strumenti e le strutture del maschilismo degli anni Settanta.

In her final years, Maria Lassnig (1919-2014) became one of the most exhibited female artists in the fine art world. A year before her death she received the Golden Lion Lifetime Achievement Award at the Art Biennial in Venice. Since then her work has been presented at museums including MoMA PS1 in New York, Fundació Tàpies in Barcelona, Tate Liverpool, the Albertina in Vienna, the National Gallery in Prague and the



Couples

Kunstmuseum, Basel. Her work is characterised by a strong 'body consciousness' and a satirical and deeply emotional self-awareness. What is not known so well internationally, is that Lassnig also worked as a filmmaker. Between 1970 and 1972 she studied animation film at the School of Visual Arts in New York and made six 16mm short films during that period. These animation films are very simple in their execution, but Lassnig is able to present her messages in a very direct, unpretentious, and often funny way. What is really striking is her ironic critique of the instruments and structures of the male-dominated world of the 1970s.

SELF PORTRAIT

Austria-USA, 1971 Regia: Maria Lassnig

■ 16mm. D.: 5'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sixpack Film

COUPLES

Austria-USA, 1972 Regia: Maria Lassnig

■ 16mm. D.: 10'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sixpack Film

Martha Colburn

L'artista e filmmaker statunitense Martha Colburn usa pupazzi, collage, tecniche di pittura su vetro e molto altro per arricchire i suoi film d'animazione, opere caleidoscopiche, come lei stessa le definisce, caratterizzate da una grande complessità di forme, materiali e concetti. Colburn ha esordito nel 1994 e ha finora realizzato una settantina di film d'animazione. La regista è sempre stata molto legata alla scena musicale, collaborando stabilmente con musicisti dell'ambiente sperimentale e underground, che hanno spesso registrato le colonne sonore dei suoi film in un'unica sessione. Nei lavori realizzati durante i suoi primi dieci anni di attività, Colburn ha mescolato cultura pop, politica, punk rock e femminismo in uno stile molto grezzo simile al collage, con cadenze estatiche e un montaggio sempre in sincronia con il ritmo. Al *Cinema Ritrovato* presentiamo tre corti d'animazione realizzati tra il 1996 e il 2000, girati in Super8mm e distribuiti in 16mm.

The US artist and filmmaker Martha Colburn uses puppetry, collages, paint-on-glass techniques and much more to enrich her animation films with a great complexity of form, materials, and concepts. In word, her movies are kaleidoscopic. Colburn started to make her first films in 1994 and has so far made about 70 animation films. The filmmaker always had a very strong relationship with alternative music. She teamed up with musicians from the experimental and underground scene, who usually recorded their soundtracks for her films in a single take. In Colburn's films from her first decade of filmmaking she merged imagery from pop culture, politics, punk rock and feminism in a raw collage-like style. Her films are ecstatic and always cut to the beat. At Il Cinema Ritrovato we will present three short animation films, made between 1996 and 2000. They were shot on Super8mm and distributed on 16mm.



Cats Amore

WHAT'S ON?

USA, 1997 Regia: Martha Colburn

■ 16mm. D.: 1'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Light Cone

EVIL OF DRACULA

USA, 1997 Regia: Martha Colburn

■ 16mm. D.: 2'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Light Cone

CATS AMORE

USA, 2000 Regia: Martha Colburn

■ 16mm. D.: 2'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Light Cone

UNA MACCHIA SULLA BANDIERA: JEAN VIVIÉ, GERD CONRADT E PETER HUTTON A FLECK ON THE FLAG: JEAN VIVIÉ, GERD CONRADT AND PETER HUTTON

BERLIN 1936

Francia, 1936

Regia: Jean Vivié, Pierre Boyer

■ DCP. D: 16'. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Lobster Films

La partecipazione al secondo Congresso del film amatoriale che si tiene a Berlino nell'estate del 1936 offre a Jean Vivié l'occasione di filmare una città in piena effervescenza alla vigilia dei giochi olimpici. Vivié usa così l'evento come chiave di lettura che permette alla macchina da presa di rivelare attraverso le immagini della città la verità di un paese. La bandiera nazista cristallizza questa verità: dapprima semplice accessorio, si impone senza fronzoli nell'inquadratura finale.

Ingegnere minerario membro del prestigioso Corps des mines, affascinato dalle nuove tecnologie, Jean Vivié (1904-1972) diventa rapidamente uno stimato specialista delle tecniche fotografiche, della registrazione del sonoro cinematografico e della televisione.

Segue lo sperimenta personalmente ogni invenzione e ogni perfezionamento del cinema. Vero collezionista e storico delle tecniche cinematografiche, Vivié dirige il Service des archives du film di Bois d'Arcy fuori Parigi, creato nel 1969 sotto l'egida del CNC e ribattezzato Archives françaises du film nel 2003. Qui mette a punto nuove tecniche di conservazione dei film e acquisisce un gran numero di apparecchiature e di manifesti.

A Cannes, il premio Jean Vivié viene assegnato ai migliori tecnici dell'immagine e del suono.

Nel 2004 Eric Vivié ha depositato presso Lobster Films le pellicole 16mm girate da suo padre. Le riprese non montate di un viaggio sul transatlantico Normandie girate in uno splendido Kodachrome nel 1939 sono

alla base del documentario *A bord du Normandie* (2005) di Eric Lange et Claude Villers.

Nathalie Fisbach

Jean Vivie's participation in the 2nd Amateur Film Congress during the summer of 1936, in Berlin, provided him with an opportunity to film that effervescent city just before the opening of that year's Olympic Games. Vivie uses this event as an angle of approach capturing scenes in Berlin that reveal the truth about what was going on in Germany. A Nazi flag embodies this truth as it gradually unfurls. From mere prop at the start, the flag loses its frills and fills the frame at the end.

Jean Vivie (1904-1972) was a member of France's elite Corps of Mining Engineers. He loved new technology and soon became an acknowledged expert on developments in photography, sound-recording and television broadcasting. He contributed to or at least tried out successive cinematic innovations and improvements and eventually came to run the Service des archives du film at Bois d'Arcy, outside Paris, established as a part of the CNC in 1969 and renamed Archives françaises du film in 2003. There, he was able to introduce new film conservation techniques and to acquire numerous machines and posters. The Jean Vivie Prize at Cannes is awarded to the best image and sound technicians.

In 2004, Eric Vivie left his father's 16mm films to Lobster Films. Magnificent unedited Kodachrome footage recording a trip on the Normandie liner in 1939 formed the backbone of 2005 documentary film entitled A bord du Normandie by Eric Lange and Claude Villers.

Nathalie Fisbach

FARBTEST. DIE ROTE FAHNE

Germania, 1968 Regia: Gerd Conradt

■ F.: Carles Völsen. Int.: Thomas Giefer, Thomas Mitscherlich, Rüdiger Minow, Kai Ehlers, Jasper Halfmann, Klaus Zillig, Wolfgang Schäfer, Enzo Edschmid, Otto F. Gmelin, Roland Hähn, Manfred Blessmann, Hans Behringer, Gerd Conradt, Holger Meins. Prod.: Gerd Conradt per Deutsche Film-und Fernsehakademie Berlin ■ DCP. D.: 12'. Col. ■ Da: Deutsche Kinemathek per concessione di Gerd Conradt

Questo cortometraggio girato in 16mm, film studentesco della Deutsche Film-und Fernsehakademie di Berlino, è un'esercitazione di Gerd Conradt nell'ambito del seminario tenuto da Michael Ballhaus. Il tema, come indicato sul programma del corso, è il 'colore', e il risultato dell'esercitazione è un vero gioiello. È il 1968: in una corsa a staffetta per le strade di Berlino viene passata una bandiera rossa. La corsa, cui partecipano 15 persone, parte dalla Schloßstraße nel quartiere berlinese di Steglitz e si conclude al municipio di Berlin-Schöneberg; a corsa terminata la bandiera rossa viene issata sul balcone dell'edificio.

Karl Wratschko

This short film shot on 16mm is a student film from the Deutsche Film-und Fernsehakademie in Berlin. It is an exercise film by Gerd Conradt, created in a camera seminar led by Michael Ballhaus. The topic on the curriculum was 'colour', and the result of this exercise is a real gem. It is 1968: a red flag is carried in a relay race through the city of Berlin. The relay race, in which a total of 15 people are involved, starts in the Schloßstraße in Berlin's Steglitz district and ends at the town hall of Berlin-Schöneberg. Here, at its final destination, the red flag is raised on the balcony.

Karl Wratschko



Farbstest. Die rote Fahne

IMAGES OF ASIAN MUSIC (A DIARY FROM LIFE 1973-74)

USA, 1974 Regia: Peter Hutton

■ F., Prod.: Peter Hutton ■ 16mm. L.: 286 m.
D.: 26'. Bn ■ Da: George Eastman Museum

Il filmmaker sperimentale Peter Hutton – tutti i suoi film sono girati e proiettati in 16mm – ricorda il periodo trascorso come marinaio mercantile nel Sud-est asiatico. Il film è girato in bianco e nero e proiettato senza suoni. Definito dall'autore “diaristico senza essere autobiografico”, ritrae il contatto con una cultura straniera e quindi ricorda i *travelogue* dei primi anni del cinema. L'analogia con il cinema del-

le origini va però oltre la pellicola in bianco e nero, il silenzio, la ricognizione di una cultura straniera e le lunghe inquadrature fisse. Hutton è affascinato dalla possibilità di catturare il mondo con un obiettivo fotografico, e sa contagiare il pubblico con l'emozione che ne consegue. Questa era l'essenza del cinema delle origini, nei primi anni che seguirono l'invenzione della macchina da presa.

Karl Wratschko

The experimental filmmaker Peter Hutton – all his movies are shot and exhibited on 16mm – recalls his time as a US Merchant Marine in south-east Asia. The film is shot in black and white and

screened without sound. The film diary (in his own words, “diaristic without being autobiographical”) portrays a visit to a foreign culture and resembles therefore travelogues from the first years of filmmaking. It is not just the black-and-white film stock, the silence, the mapping of foreign culture and the static long takes that echo early cinema. The way that Hutton is able to transfer his fascination at capturing the world through a camera lens to the audience is infectious. This was the essence of early filmmaking, back in the first years after the movie camera was invented.

Karl Wratschko



IL CINEMA RITROVATO KIDS E YOUNG

Programma a cura di / Programme curated by **Schermi e Lavagne**

Anche quest'anno Schermi e Lavagne, il dipartimento educativo della Cineteca di Bologna, cura uno spazio all'interno del Festival dedicato ai piccolo cinefili, che per otto giorni saranno accompagnati alla scoperta del cinema e della sua storia con proiezioni, laboratori, visite guidate e incontri con i protagonisti.

Ospite d'onore del *Cinema Ritrovato Kids* il maestro dell'animazione danese Jannik Hastrup, di cui presentiamo un'ampia selezione di corti e due lungometraggi. Dedichiamo inoltre un omaggio al poetico universo di Jean-François Laguionie, acclamato autore di *Tela animata* e *Le stagioni di Louise*.

Dal corso d'animazione della costola torinese del Centro Sperimentale di Cinematografia arriva una selezione di film di diploma, mentre l'ormai consolidata collaborazione con la FilMOTEKA Narodowa di Varsavia porta a Bologna un prezioso programma di corti d'animazione recentemente restaurati. Non manca anche quest'anno un'incursione nel cinema sperimentale e astratto nell'ambito della rassegna *Dal cinema astratto alla videoarte*, con accompagnamento dal vivo a cura degli allievi del Conservatorio Martini di Bologna e la partecipazione di Saul Saguatti.

Celebriamo i 50 anni dall'allunaggio con tre speciali programmi di proiezioni e laboratori dedicati alla Luna e all'immaginario ad essa collegato, in collaborazione con gli scienziati dell'INAF (Istituto Nazionale di Astrofisica) – OAS (Osservatorio di Astrofisica e Scienza dello Spazio) di Bologna, già protagonisti di numerose attività e iniziative dell'ultima stagione di Schermi e Lavagne.

Per i più piccoli, da tre anni in su, abbiamo pensato a un programma di cortometraggi ispirati alle fiabe europee, che proietteremo in pellicola, per permettere ai bambini di conoscere il supporto fisico originario dei film.

Tante le opportunità anche per i ragazzi tra i 14 e i 18 anni: una giuria selezionata voterà il miglior film del festival all'interno di una selezione dedicata; una redazione di giovanissimi critici seguirà *Il Cinema Ritrovato* realizzando interviste e recensendo i film: i migliori contributi saranno pubblicati sul blog *Cinefilia Ritrovata* nella sezione *Voci e parole dal festival*.

Cineteca di Bologna's educational department Schermi e Lavagne will again curate a special programme for budding film buffs, eight days to discover cinema and its history with screenings, workshops, guided tours and experiences with festival protagonists.

The guest of honour at Il Cinema Ritrovato Kids is the Danish animation master Jannik Hastrup, and we will be presenting a wide selection of his shorts and two feature films. We will also pay homage to the poetic universe of Jean-François Laguionie, acclaimed director of The Painting and Louise by the Shore. A selection of graduation films from Turin's Centro Sperimentale di Cinematografia animation course will be screened, while our partnership with FilMOTEKA Narodowa of Warsaw continues to bear fruit, bringing recently restored animation shorts to Bologna. Cinema Ritrovato Kids will also make a foray this year into experimental and abstract cinema as part of the Images in Music section, featuring live music performed by the students of Bologna's Conservatorio Martini.

We celebrate the 50th anniversary of the moon landing with three special programmes of screenings and workshops dedicated to the moon and its imagery, in collaboration with scientists from the INAF (Istituto Nazionale di Astrofisica) – OAS (Osservatorio di Astrofisica e Scienza dello Spazio) of Bologna, which participated in a number of activities and initiatives of Schermi e Lavagne's last season.

For the littlest film lovers, aged three and upwards, we have put together a programme of short films inspired by European fairy tales. All the screenings will be on film stock so that children can learn about cinema's first medium.

There is also a range of opportunities for children between the ages of 14 and 18: a selected jury will vote for the festival's best film from a specific list of titles; an editorial team of young critics will follow Il Cinema Ritrovato with interviews and film reviews: the best contributions will be published on the blog Cinefilia Ritrovata in the section Words and Voices from the Festival.

IL CINEMA DI JANNIK HASTRUP JANNIK HASTRUP'S CINEMA

Scrittore, regista, animatore, musicista, Jannik Hastrup è oggi considerato il gran maestro dell'animazione danese, autore di film e serie che costituiscono vere e proprie pietre miliari nella cultura dell'infanzia scandinava. Formatosi presso lo studio Bent Barfod Film, che nel secondo dopoguerra aveva contribuito all'identità antidisneyana di un certo cinema d'animazione nordeuropeo, agli inizi degli anni Sessanta Hastrup fondò insieme all'amico e collega Flemming Quist Møller la casa di produzione Fiasco Film, con la quale i due affinarono la propria tecnica, sperimentando e osando nella scelta dei temi.

Spirito libero e indipendente, Hastrup non ha mai trascurato i temi sociali e ambientali rendendo i propri personaggi paladini della difesa della natura e dei diritti umani e rivolgendosi sempre al proprio pubblico, adulto e bambino, con grande schiettezza.

Nella nostra retrospettiva proponiamo due lungometraggi e una selezione di corti, scelti e presentati dall'autore. *Samson & Sally - Le avventure della piccola balena bianca* e *The Boy Who Wanted to Be a Bear*, menzione speciale alla Berlinale nel 2003, analizzano il rapporto uomo-natura in ottica ambientalista. Nel corto *War and Peas* è centrale il tema della disuguaglianza, mentre nella serie di cortometraggi *Birdland* Hastrup rende omaggio alla musica jazz, sua grande passione ed elemento ricorrente della sua produzione insieme agli amati acquerelli.

Writer, director, animator and musician, Jannik Hastrup is today considered the grandmaster of Danish animation and director of films and series that are landmarks in Scandinavian children's culture. Hastrup trained at the Bent



Drengen der ville gøre det umulige

Barfod Film studio, which contributed to the anti-Disney identity of a strain of Northern European animated cinema in the aftermath of WWII. In the early 1960s, Hastrup and his friend and colleague Flemming Quist Møller founded the production company Fiasco Film where the two fine-tuned their technique, experimenting and taking on challenging subjects.

A free and independent spirit, Hastrup has stood up for social and environmental issues by making his characters defenders of nature and human rights, addressing audiences of adults and children with great candour.

Our retrospective features two feature films and a selection of shorts, chosen and presented by the filmmaker. Samson & Sally and The Boy Who Wanted to Be a Bear, which received a special mention at the Berlinale in 2003, analyse the relationship between man and nature from an environmental perspective. The theme of inequality is central to the short film War and Peas, while in the series Birdland Hastrup pays tribute to jazz music, one of his great passions and a recurring theme in his productions along with his beloved watercolours.

DRENGEN DER VILLE GØRE DET UMULIGE

(*The Boy Who Wanted to Be a Bear*, Danimarca/2002) di Jannik Hastrup (75')

SAMSON OG SALLY

(*Samson & Sally - Le avventure della piccola balena bianca*, Danimarca/1984) di Jannik Hastrup (60')

HUND & FISK

(*Dog & Fish*, Danimarca/2001) di Jannik Hastrup (15')

BIRDLAND: APRIL IN PARIS

(Danimarca/1995) di Jannik Hastrup (5')

BIRDLAND: OVER THE RAINBOW

(Danimarca/1995) di Jannik Hastrup (5')

BIRDLAND: DREAM A LITTLE DREAM OF ME

(Danimarca/1995) di Jannik Hastrup (5')

BIRDLAND: A NIGHT IN TUNISIA

(Danimarca/1995) di Jannik Hastrup (5')

KRIG OG KAGER

(*War and Peas*, Danimarca/2005) di Jannik Hastrup (10')

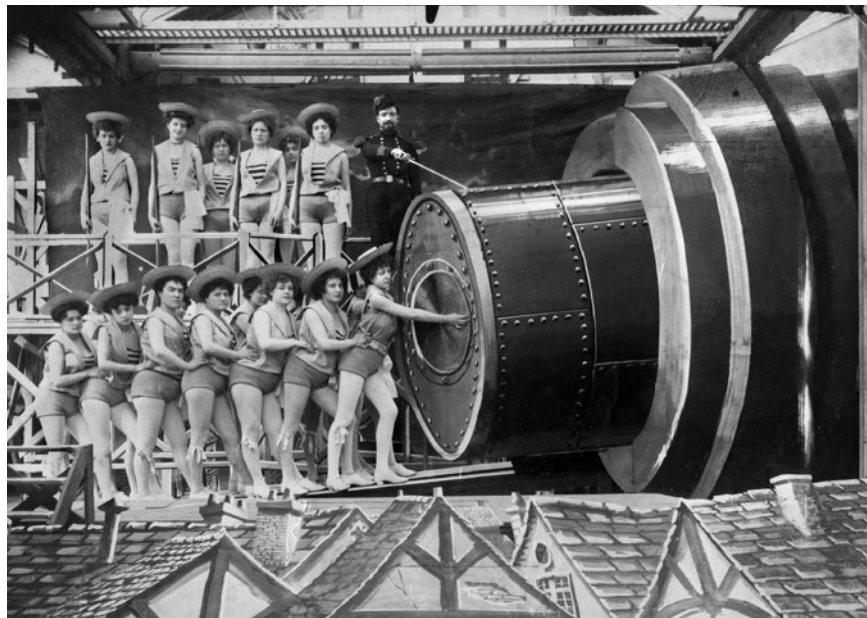
DESTINAZIONE LUNA DESTINATION MOON

Mezzo secolo fa l'uomo appoggiava per la prima volta il piede sulla superficie lunare. Quel 20 luglio del 1969 milioni di persone, gli occhi incollati agli schermi televisivi nelle case o per le strade, videro contemporaneamente il medesimo susseguirsi di immagini in diretta, trattennero insieme il fiato in quei pochi cruciali istanti di Storia, furono simultaneamente testimoni e partecipi di un evento che avrebbe cambiato il modo di percepire il mondo e lo spazio oltre di esso: improvvisamente tutto era possibile, raggiungibile.

Ma il viaggio dell'uomo verso la Luna ha avuto inizio secoli prima, assumendo declinazioni sempre diverse in tante opere dedicate al nostro satellite e al sogno di quel volo prometeico. Fonte di ispirazione per scrittori, artisti, cineasti, la Luna non ha mai smesso di ammaliare spettatori e lettori di ogni tempo e ogni latitudine.

Dedichiamo alla Luna, e ai più diversi e stravaganti modi immaginati per poterla raggiungere, una selezione di cortometraggi tra cinema delle origini e avventure animate: dall'iconico *Voyage dans la lune* di Méliès, proposto in versione restaurata con accompagnamento musicale dal vivo, a un omaggio a Tintin, il giovane reporter belga, che già nel 1954 sbarcava sul suolo lunare in una celebre serie di tavole disegnate da Hergé.

Half a century ago man set foot on the moon's surface for the first time. On 20 July 1969, millions of people, with their eyes glued to television screens in homes or on the streets, simultaneously watching the same succession of live images, held their breath together for those few crucial moments of history. They were both witnesses and participants in an event that would change the way we perceive the world and the space beyond it: suddenly everything was possible and within reach.



Voyage dans la Lune

But man's journey to the moon began centuries earlier, taking on a variety of forms in the different works devoted to our satellite and the dream of making that Promethean flight. A source of inspiration for writers, artists and filmmakers, the moon has never ceased to enchant audiences and readers of every era. We are dedicating a selection of short films ranging from early cinema to animated adventures to the moon and the most diverse and extravagant ways imagined of reaching it: from Méliès' iconic Voyage dans la lune, screened in a restored version with live musical accompaniment, to Tintin, the young Belgian reporter, who in 1954 landed on the moon in a celebrated series of drawings by Hergé.

LA LUNE À UN MÈTRE

(Francia/1898) di Georges Méliès (3')

VOYAGE DANS LA LUNE

(Viaggio nella Luna, Francia/1902) di Georges Méliès (14')

RÊVE À LA LUNE

(Francia/1905) di Gaston Velle, Ferdinand Zecca (6')

ZASADIL DĚDEK ŘEPU

(Grandpa Planted a Beet, Cecoslovacchia/1945) di Jiří Trnka (10')

CYRK

(The Circus, Polonia/1954) di Włodzimierz Haupe (15')

Z-15 PILOTA SPAZIALE

(Episodio di Cico Pepe e l'allegria brigata, Italia/1959) di Jan Karpas, Milos Makovec, Jiri Trnka (10')

PŮLNOČNÍ PŘÍHODA

(The Midnight Adventure, Cecoslovacchia/1960) di Jiří Trnka (13')

DRENGEN OG MÅNEN

(The Boy and the Moon, Danimarca/1968) di Jannik Hastrup (8')

LES AVENTURES DE TINTIN. ON A MARCHÉ SUR LA LUNE

(Le avventure di Tintin. Uomini sulla luna, Francia/1991) di Stéphane Bernasconi, Philippe Condroyer, Jean-Jacques Vierge (48')

LITTLE WOLF

(GB/1992) di An Vombrat (6')

ESTÓRIA DO GATO E DA LUA

(*Tale about the Cat and the Moon*,
Portogallo/1995) di Pedro Serrazina (6')

POLONIA ANIMATA ANIMATED POLAND

Programma a cura di / *Programme*
curated by Filmoteka Narodowa -
Instytut Audiowizualny

I magnifici cortometraggi polacchi per bambini presentati nella selezione di quest'anno propongono un itinerario visivo attraverso cinque film in *puppet animation* recentemente restaurati dalla Filmoteka Narodowa - Instytut Audiowizualny di Varsavia. Le date di produzione dei film abbracciano un arco di oltre vent'anni, consentendoci così di ammirare l'evoluzione delle tecniche d'animazione polacche.

Una delle rarità di questa sezione è *Pan piórko śni*: splendido titolo poco conosciuto che fu accusato di formalismo e perciò messo al bando negli anni del realismo socialista, è uno dei primi esempi di animazione in bianco nero. Come vuole la tradizione, il programma include anche le produzioni dello studio cinematografico Se-Ma-For. Tra queste figura *Maluch*, premiato cortometraggio d'animazione degli anni Sessanta che si distingue per il grande impatto estetico delle combinazioni cromatiche utilizzate.

Questi e altri cortometraggi del cinema classico d'animazione polacco saranno presto disponibili online sul sito: repozytorium.fn.org.pl.

Iga Harasimowicz

This year's selection of remarkable Polish short films for children offers a visual journey through a world of five puppet animations recently restored by the Polish National Film Archive - Audiovisual Institute (FINA). The production time of the selected films spans over 20 years, which allows one to admire the evolution of Polish animation techniques.



Pan piórko śni

One of the gems of this section is Pan piórko śni, a lesser known work, which was accused of formalism and banned during the socialist realism era, a wonderful example of an early black-and-white animation.

Following the tradition, this programme also includes the Se-Ma-For film studio productions, one of them being 1965's Maluch, an award-winning animation, distinguished by an aesthetically powerful use of colour combinations.

These and other short films from the classic Polish animation cinema will be soon made available online on: repozytorium.fn.org.pl.

Iga Harasimowicz

PAN PIÓRKO ŚNI

(*Mr Thermos Dream*, Polonia/1949)
di Zenon Wasilewski (11')

NIEZWYKŁA PODRÓŻ

(*The Incredible Journey*, Polonia/1955)
di Teresa Badzian (10')

WYCIECZKA

(*Excursion*, Polonia/1957)
di Teresa Badzian (10')

MALUCH

(*Little Car*, Polonia/1965)
di Lucjan Dembiński (8')

KUNDELEK

(*Little Mongrel*, Polonia/1969)
di Lidia Hornicka (7')

■ Da: Filmoteka Narodowa - Instytut
Audiowizualny

DAL CINEMA ASTRATTO ALLA VIDEOARTE: OMAGGIO A SAUL SAGUATTI FROM ABSTRACT CINEMA TO VIDEO ART: TRIBUTE TO SAUL SAGUATTI

Una nuova incursione nel cinema sperimentale ed astratto per esplorare il rapporto tra musica e immagini e il lavoro di autori che hanno tentato di tradurre in ritmo un universo visivo fatto di linee, forme, colori e architetture, alla ricerca di un'arte totale. Il festival omaggia quest'anno il lavoro del videoeartista contemporaneo Saul

Saguatti, che presenterà ai ragazzi una selezione dei suoi corti.

Il percorso parte dai film dei primi grandi sperimentatori del cinema d'avanguardia (Ruttman, Moholy-Nagy, Richter). Le proiezioni saranno musicate da vivo dagli studenti del Dipartimento di Nuove Tecnologie e Linguaggi Musicali del Conservatorio di Musica G.B. Martini di Bologna (Agnese Banti, Daniele Carcassi, Simone Faraci, Yun Huang, Mattia Siboni, Giada Turini).

A new foray into experimental and abstract cinema exploring the relationship between music and images and creations by filmmakers who have tried to translate a visual universe of lines, shapes, colours and architecture into rhythm, aspiring to a total work of art. This year the festival pays tribute to the work of contemporary video artist Saul Saguatti, who will present a selection of his shorts. The journey starts with movies by the first great avant-garde film experimenters (Ruttman, Moholy-Nagy and Richter). The screenings will be accompanied by live music by the students of the Department of New Technologies and Musical Languages of Bologna's Conservatorio di Musica G.B. Martini (Agnese Banti, Daniele Carcassi, Simone Faraci, Yun Huang, Mattia Siboni, Giada Turini).

DER SIEGER

(Germania/1921) di Walter Ruttmann (3')

INFLATION

(Germania/1921) di Hans Richter (3')

RHYTMUS 23

(Germania/1923) di Hans Richter (3')

EIN LICHTSPIEL

SCHWARZ-WEISS-GRAU

(Germania/1930)
di László Moholy-Nagy (6')

ACCIAIO (estratto)

(Italia/1933) di Walter Ruttmann (5')



Alphabeth

BASMATI

(Italia/2000) di Saul Saguatti (6')

LIFE FROM PLUTO REMIX 04

(Italia/2004) di Saul Saguatti (6')

FIRE BANDIT

(Italia/2005) di Saul Saguatti (1')

POP CRAFT

(Italia/2017) di Audrey Coïaniz (5')

L'URLO

(Italia/2017) di Leonardo Carrano,
Audrey Coianiz (1')

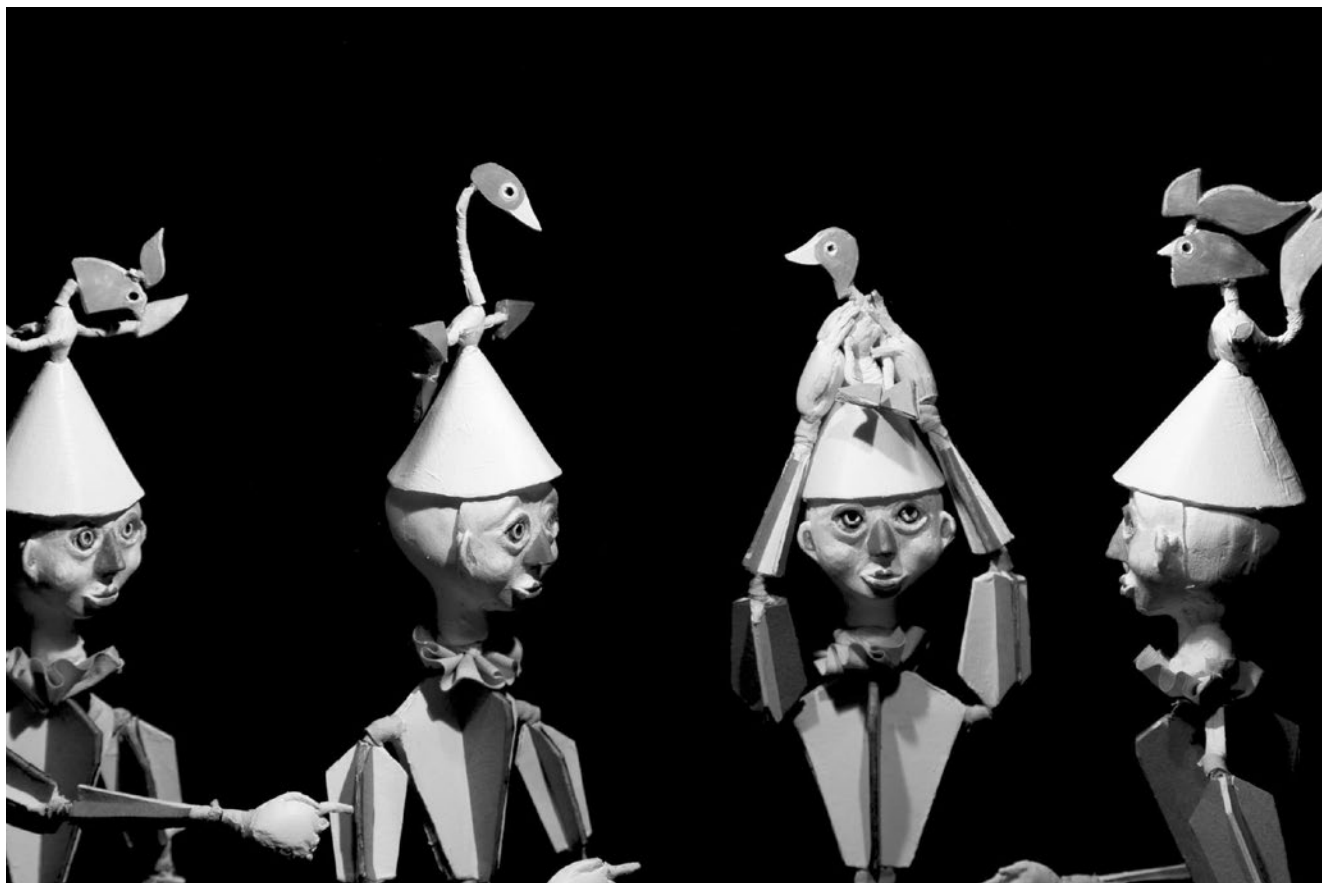
ALPHABETH

(Italia/2018) di Audrey Coïaniz, Saul
Saguatti (6')

■ Da: BASMATI a.c. Saul Saguatti / Audrey
Coïaniz

FIABE IN FILA / FAIRY TALES IN A SINGLE FILE

Nel 2005 la storica società di produzione Corona Cinematografica, attiva dalla fine degli anni Quaranta al 1997, ha affidato alla Cineteca di Bologna la conservazione e promozione del proprio catalogo, che include più di 2500 tra film d'animazione e documentari e circa 1200 cinegiornali. Fa parte di questo fondo anche la splendida serie *Favole europee*: una quarantina di corti animati, realizzati negli anni Settanta, che raccontano l'Europa attraverso le fiabe e le leggende popolari di diversi paesi. Ne presentiamo una selezione, proiettata in pellicola 35mm. A seguire, *Le nozze di Pollicino*, primo capitolo di una serie che Beatrice Pucci intende dedicare alle fiabe italiane; l'autrice, specialista della tecnica della *puppet animation*, presenterà in sala il suo lavoro. Il programma si chiude con un omaggio al grande illustratore e animatore ceco Jiří Trnka, presente



Le nozze di Pollicino

al *Cinema Ritrovato* anche con il documentario *Jiří Trnka, l'ami retrouvé* a lui dedicato.

In 2005, the historic production company Corona Cinematografica (active from the late 1940s to 1997) entrusted the Cineteca di Bologna with the preservation and promotion of its inventory, which includes over 2,500 animated films and documentaries and around 1,200 newsreels. The collection also features the splendid series Favole europee: about 40 animated shorts, made in the 70s, illustrating Europe through fairytales and popular legends from different countries. We are screening a selection of them in 35mm. We will also show Le nozze di Pollicino, the first instalment of a series devoted to Italian fairytales by Beatrice Pucci; the artist, a specialist in puppet an-

imation, will present her work in person. The programme ends with a tribute to the great Czech illustrator and animator Jiří Trnka, who can be seen elsewhere at Il Cinema Ritrovato in the documentary about him Jiří Trnka, l'ami retrouvé.

ARIE PRERIE

(Il canto della prateria, Cecoslovacchia/1949) di Jiří Trnka (20')

LA VOLPE E IL LEPROTTO

(Urss-Italia/1973) di Jurij Norštejn (12')

FIABE IN FILA

(Italia-Ungheria/1974) di Péter Szoboszlai (11')

IL GATTO CAMALEONTE

(Italia-Svizzera/1975) di Ernest Ansorge (10')

LA TORRE DEI TOPI

(Italia-Polonia/1975) di Daniel Szczechura (10')

LE NOZZE DI POLLICINO

(Italia/2018) di Beatrice Pucci (6')

L'ARTE ANIMATA DI JEAN-FRANÇOIS LAGUIONIE THE ANIMATED ART OF JEAN-FRANÇOIS LAGUIONIE

In collaborazione con il festival francese di La Rochelle, partner del *Cinema Ritrovato*, proponiamo un omaggio al grande animatore francese Jean-François Laguionie. La sua lunga

carriera di regista ha inizio nel 1965, quando dirige *Le Demoiselle et le violoncelliste*.

Autore di film poetici e allo stesso tempo portatori di messaggi forti e attuali, Laguionie ha raccontato storie di disuguaglianze e ingiustizie, coraggio e riscatto. Al festival presenteremo *Le Château des singes* (1999) e *Le Tableau* (2011): il primo, convincente apologo contro la superstizione e l'ignoranza, è tratto da un libro di Norman Hudis, che firma anche la sceneggiatura. Tra richiami a Picasso, Matisse, Cézanne e altri maestri dell'arte moderna, *Le Tableau* racconta invece l'avventuroso viaggio dei personaggi di un dipinto alla ricerca del proprio autore e del significato della propria esistenza.

In collaboration with La Rochelle Film Festival, an Il Cinema Ritrovato partner, we have organised a tribute to the great French animator Jean-François Laguionie.

His long career as a director began in 1965, when he directed Le Demoiselle et le violoncelliste. The creator of poetic films with powerful and relevant messages, Laguionie's stories talk about inequality, injustice, courage and redemption. At the festival we will present Le Château des singes (1999) and Le Tableau (2011): the first is a convincing allegorical story against superstition and ignorance adapted from a book by Norman Hudis, who also wrote the script. Filled with allusions to Picasso, Matisse, Cézanne and other masters of modern art, Le Tableau tells the story of an adventurous journey made by characters in a painting who go in search of their creator and the meaning of their existence.

LE CHÂTEAU DES SINGES

(Scimmie come noi, Francia/1999)
di Jean-François Laguionie (80')

LE TABLEAU

(La tela animata, Francia/2011)
di Jean-François Laguionie (80')



Le Tableau

IL CSC ANIMAZIONE DI TORINO PRESENTA CSC ANIMATION IN TURIN PRESENTS

Programma a cura di / Programme
curated by Chiara Magri

Una selezione dei migliori corti di diploma realizzati negli anni dagli studenti del corso di animazione del Centro Sperimentale di Cinematografia a Torino. I titoli in rassegna, scelti per l'occasione, abbracciano una grande varietà di tematiche, di stili e di tecniche, dalla computer grafica alla cut-out animation, fino al disegno più classico.

Chiara Magri

A selection of the best graduation shorts produced over the years by students from the animation course at the Centro Sperimentale di Cinematografia in Turin. The titles in this programme, selected for the occasion, embrace a wide range of themes, styles and techniques, from computer graphics and cut-outs to more classical drawn animation.

Chiara Magri

MATTIA VA AL MARE

(Italia/2005) di Alessia Cordini,
Giovanna Ferrari, Valeria Ghignone (6')

OMBRA

(Italia/2011) di Loredana Erbetta,
Manuela Gualtieri, Irene Piccinato (3')

MERLOT

(Italia/2016) di Marta Gennari,
Giulia Martinelli (6')

LA CABINA

(Italia/2017) di Ginevra Lanaro,
Federica De Leonardo (5')

NEW NEIGHBOURS

(Italia/2018) di Andrea Mannino,
Sara Burgio, Giacomo Rinaldi (6')

POLVERE SOTTILE

(Italia/2018) di Alessandra Boatto,
Gloria Ciani, Sofia Zanonato (8')

■ Da: Centro sperimentale di
Cinematografia, sede Piemonte -
Dipartimento di Animazione



Sergio Leone, anni Trenta
Coll. Fondo Famiglia Leone

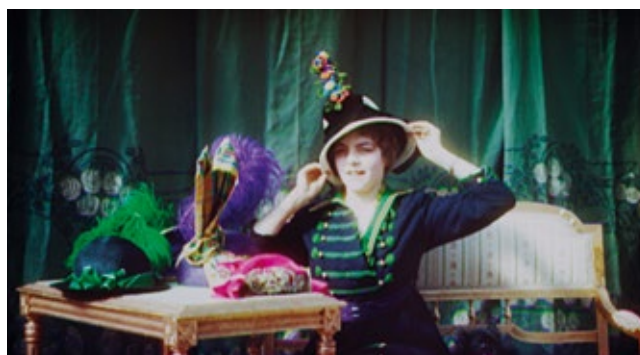
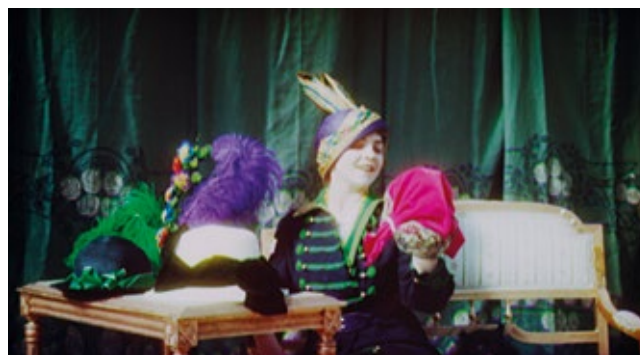
Vittorio De Sica, 1906
Foto di A. Reggiani
Coll. Archivio Giuditta Rissone-Emi De Sica

Marcello Mastroianni, 1927-28
Coll. Anna Maria Tatò

I COLORI DEL CINEMA RITROVATO 2019

Il Cinema Ritrovato's Colors 2019





Chronochrome Gaumont. Still dal restauro di *La Mode de Paris* (1912-1913)
Sezione del filtro colore di un proiettore Chronochrome. Da: Cinémathèque française



Chronochrome Gaumont. Still dal restauro di *Fleurs et fruits* (1912-1913)



Chronochrome Gaumont. Still dal restauro di *Venise, reine de l'Adriatique* (1912)



Chronochrome Gaumont. Still dal restauro di *Deauville-Trouville et Honfleur. La plage et le front de mer* (1912-1913)

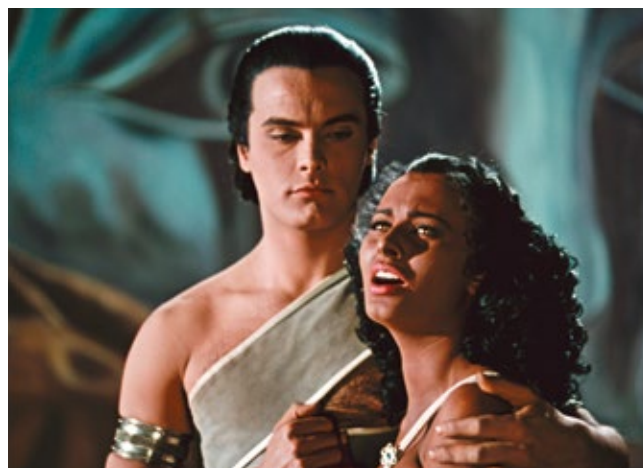




Musidora (Guy Arnoux). Da: coll. privata Marie-Claude Cherqui



Poster di *Miracolo a Milano* (Vittorio De Sica, 1951), disegnato da Ercole Brini © Webphoto & Services S.r.l.

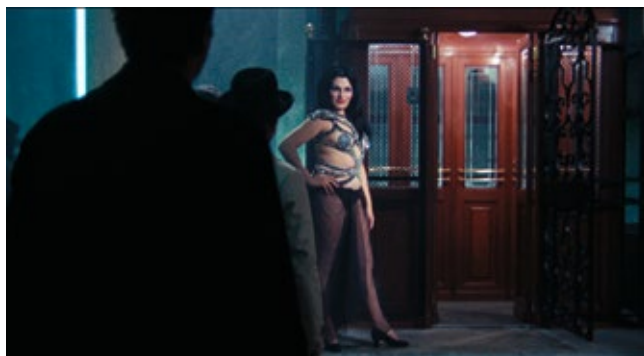
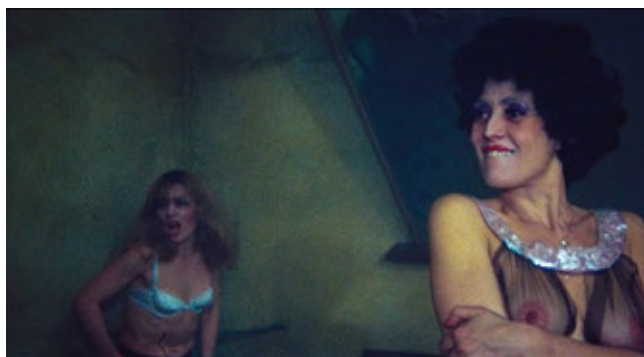
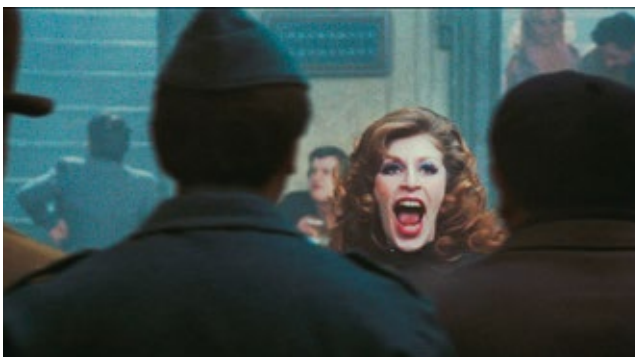
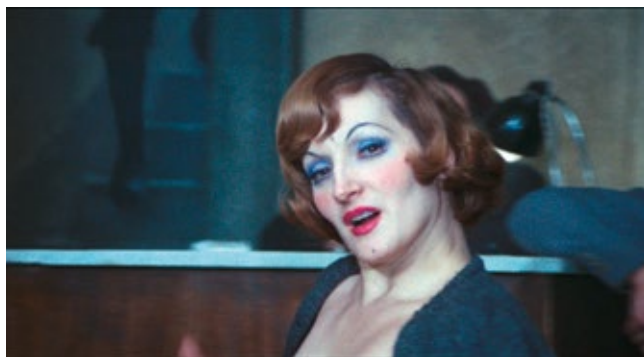


Still dal restauro di *Aida* (Clemente Fracassi, 1953). Da: Surf Film

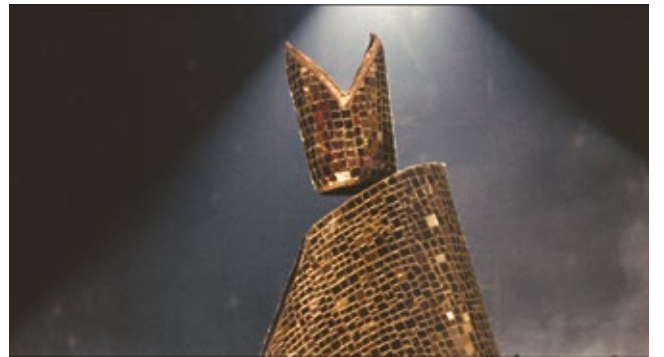


Still dagli outtakes di *I clowns* (Federico Fellini, 1970). Da: Compagnia Leone Cinematografica





Still dal restauro di *Roma* (Federico Fellini, 1972). Da: Titanus





Still dal restauro di *Hai shang hua* (*Flowers of Shanghai*, Hou Hsiao-hsien, 1998). Da: Shochiku



A Bigger Splash (Jack Hazan, 1974)



Bozzetto originale per *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958). Acrilico su carta. Da: Archivio Silvano Campeggi

NON SOLO FILM

Not Only Films



IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS - XVI EDIZIONE IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS - 16TH EDITION

Il premio intende dare visibilità e incentivare i Dvd e i Blu-ray di qualità realizzati in tutto il mondo nel settore dell'home entertainment. Al concorso partecipano Dvd e Blu-ray pubblicati tra febbraio 2018 e febbraio 2019, relativi a film di acclamata importanza e di produzione anteriore al 1989 (trent'anni fa), rispettando così la vocazione più generale del festival. I premi sono suddivisi in cinque categorie: Miglior Dvd/Blu-ray (Premio Peter von Bagh), Migliore Dvd/Blu-ray singolo, Migliori bonus, Miglior riscoperta di un film dimenticato, Migliore collana/cofanetto.

The award aims to encourage and give visibility to quality home entertainment Dvds and Blu-rays from around the world. The competition is open to Dvds and Blu-rays released between February 2018 and February 2019 of important films made before 1989 (at least thirty years ago) and thus generally in line with the festival's theme. The awards are divided into five categories: Best Dvd/Blu-ray (The Peter von Bagh Award), Best Single Release, Best Special Features (bonus), Best Rediscovery of a Forgotten Film, Best Series/Best Box.

GIURIA / JURY

Lorenzo Codelli

Vicedirettore della Cineteca del Friuli di Gemona, è collaboratore, tra gli altri, di "Positif", "International Film Guide", "Urania", *Storia del cinema Einaudi*, *Dictionnaire du cinéma asiatique*, dell'Associazione Cinemazero e curatore di monografie su Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio, Dante Spinotti. È inoltre consulente per il Festival del Cinema di Cannes e sceneggiatore di documentari sul cinema asiatico.

Vice-director of Gemona's Cineteca del Friuli, he writes for "Positif", "International Film Guide", "Urania", Storia del cinema Einaudi, Dictionnaire du cinéma asiatique, and Cinemazero among others, and he has published numerous studies on Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio, Dante Spinotti. He also works as a consultant for the Cannes Film Festival and as a scriptwriter for documentaries on Asiatic cinema.

Shivendra Singh Dungarpur

Shivendra Singh Dungarpur è un pluripremiato regista, produttore, archivista e restauratore. È il fondatore della Film Heritage Foundation, organizzazione no profit dedicata alla

salvaguardia del patrimonio cinematografico indiano; fa parte del Comitato Esecutivo della FIAF dal 2017. Del 2012 è il suo primo documentario *Celluloid Man*, vincitore di due National Awards e presente a più di cinquanta festival in tutto il mondo. Il secondo, *The Immortals* (2015), vince il Premio Speciale della Giuria per il Miglior Film al MIFF nel 2016. Nel 2018 ha realizzato il suo terzo documentario, *CzechMate – In Search of Jiří Menzel*.

Shivendra Singh Dungarpur is an award-winning filmmaker, producer, film archivist and restorer. He is the founder of Film Heritage Foundation, a not-for-profit organisation dedicated to the preservation of India's cinematic heritage. Shivendra was elected to the Executive Committee of FIAF in 2017. In 2012 he made his first feature documentary, Celluloid Man, which won two National Awards and travelled to over 50 festivals around the world. His second documentary The Immortals (2015) won the Special Jury Award for the Best Film at MIFF 2016. In 2018 he completed his third documentary, CzechMate – In Search of Jiří Menzel.

Philippe Garnier

Philippe Garnier vive a Los Angeles da più di trentacinque anni. Dal 1982 è autore di una rubrica sulla testata francese "Libération", e per dieci

anni è stato l'inviato hollywoodiano della trasmissione francese "Cinéma-Cinéma". Giornalista, è traduttore e autore di vari libri, tra cui: *Honni Soit Qui Malibu* e *Caractères, moindres lumières à Hollywood*.

Philippe Garnier is a journalist, author and translator. He's been a "Libération" columnist since 1982, as well as the Hollywood interviewer of the French TV show "Cinéma-Cinéma". His various books as author include Honni Soit Qui Malibu and Caractères, moindres lumières à Hollywood. He's been living in Los Angeles for more than 35 years.

Pamela Hutchinson

Pamela Hutchinson è una scrittrice freelance, critica e storica del cinema, specializzata in cinema muto, classici del cinema e sul ruolo delle donne nella storia del cinema. Collabora stabilmente con testate come "Sight & Sound" e "The Guardian" e con l'emittente radiofonica Radio 4. È fondatrice ed editrice del sito di cinema muto SilentLondon.co.uk, ed è l'autrice del libro *Pandora's Box* (BFI Film Classics).

Pamela Hutchinson is a freelance writer, critic and film historian, specialising in silent and classic cinema as well as women's film history. She contributes regularly to publications including "Sight & Sound" and "The Guardian" as well as

appearing on Radio 4. She is the founder and editor of silent cinema website *SilentLondon.co.uk* and the author of the *BFI Film Classic* on G. W. Pabst's *Pandora's Box* (1929).

Miguel Marías

Economista (ritirato), Miguel Marías è critico cinematografico, autore di sceneggiature per la TV, e autore, tra gli altri, di libri su Manuel Mur Oti, Leo McCarey, Raúl Ruiz. È il traduttore spagnolo di *Introduction à une vraie histoire du cinéma* e di cinque sceneggiature di Jean-Luc Godard, di *Claude Chabrol* di Michael Walker e Robin Wood e di *Fritz Lang in America* di Peter Bogdanovich. Insegna storia del cinema dal 2010. Ha diretto la Filmoteca Española (1986-1988) e l'ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1988-1990). Vive a Madrid.

Economist (retired), Miguel Marías is a film critic and author of books on movie directors (including Manuel Mur Oti, Leo McCarey, Raúl Ruiz). He has translated into Spanish Introduction à une vraie histoire du cinéma, five screenplays by Jean-Luc Godard, Claude Chabrol (Michael Walker & Robin Wood) and Fritz Lang in America (Peter Bogdanovich). He has been teaching cinema history since 2010, and formerly headed the Filmoteca Española (1986-88) and Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (1988-90). He lives in Madrid.

Paolo Mereghetti

(Presidente di giuria / *Jury President*) Critico cinematografico del "Corriere della Sera" dal 1989, dal 1993 è autore di un dizionario dei film che porta il suo nome (*Il Mereghetti*). È stato consulente per la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, ha collaborato con RadioTre e Raitre e ha pubblicato numerosi saggi (su Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette).

Film critic for "Corriere della Sera" since 1989, he is also author of the film dictionary series Il Mereghetti since 1993. He has worked as a consultant for the Venice Film Festival as well as for RadioTre and Raitre. Mereghetti has also published numerous monographs on Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier and Jacques Rivette.

FINALISTI / FINALISTS

THE LAST MOVIE

(USA, 1971) di Dennis Hopper
Arbelos (Blu-ray)

LA DONNA DEL LAGO

(Italia, 1965) di Luigi Bazzoni,
Franco Rossellini
Arrow Films (Blu-ray)

GIORNATA NERA PER L'ARIETE

(Italia, 1971) di Luigi Bazzoni
Arrow Films (Blu-ray)

SACHA GUITRY: FOUR FILMS

(Francia, 1936-1938)
Arrow Films (Blu-ray + Dvd)

JARMAN VOL.1: 1972-1986

(GB, 1972-1986) di Derek Jarman
BFI (Blu-ray)

WOODFALL: A REVOLUTION IN BRITISH CINEMA

(GB, 1959-1965)
di Tony Richardson, Karel Reisz,
Richard Lester, Desmond Davis
BFI (Blu-ray)

A REVOLUÇÃO DE MAIO

(Portogallo, 1937)
di António Lopes Ribeiro
Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema (Dvd)

RAOUL SERVAIS SHORT FILMS

(Belgio, 1960-1979)
CINEMATEK – Cinémathèque
Royale de Belgique (Dvd)

EL AUTOMÓVIL GRIS

(Messico, 1919) di Enrique Rosas
Cineteca Nacional México (Blu-ray)

INGMAR BERGMAN'S CINEMA

(Svezia, 1946-2003)
Criterion Collection (Blu-ray)

THE MAGNIFICENT AMBERSONS

(USA, 1942) di Orson Welles
Criterion Collection / RKO Pictures /
Robert Wise (Blu-ray)

DER GANG IN DIE NACHT

(Germania, 1920)
di Friedrich Wilhelm Murnau
Edition Filmmuseum (Dvd)

DIE STADT OHNE JUDEN

(Austria, 1924)
di Hans Karl Breslauer
Filmarchiv Austria (Ed. Ernst
Kieninger/Nikolaus Wostry) (Dvd)

VIDA EN SOMBRAS

(Spagna, 1948-1953)
di Llorenç Llobet Gràcia
Filmoteca de Catalunya/Intermedio
(Dvd)

DER HUND VON BASKERVILLE

(Austria, 1929) di Richard Oswald
Flicker Alley/San Francisco Silent
Film festival/Filmoteka Narodowa
(Blu-ray + Dvd)

THE MAN WHO CHEATED HIMSELF

(USA, 1950) di Felix E. Feist
Flicker Alley/Film Noir Foundation/
UCLA (Blu-ray + Dvd)

DIE LIEBE DER JEANNE NEY

(Germania, 1927)
di Georg Wilhelm Pabst
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung/
Universum (Blu-ray)

JEAN VIGO - L'INTÉGRALE

(Francia, 1930-1934)
Gaumont (Blu-ray)

ZOLTÁN FÁBRI COLLECTED WORKS I-II-III
(Ungheria, 1955-1980)
Hungarian National Film Fund/Film Archive (Dvd)

JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE: THE COMPLETE FILMS
(Brasile, 1959-1981)
Kino Lorber (Blu-ray)

PIONEERS: FIRST WOMEN FILMMAKERS
(USA, 1911-1929)
Kino Lorber (Blu-ray)

KIRIL CENEVSKI BOX
(Jugoslavia, 1971-1985)
Kinoteka Na Makedonija (Dvd)

LA BELLE MARINIÈRE
(Francia, 1932) di Harry Lachman
Lobster Films (Blu-ray + Dvd)

LES CONTES MERVEILLEUX DE MÉLIÈS EN COULEURS
(Francia, 1900-1906)
Lobster Films (Blu-ray + Dvd)

STRANGE VICTORY
(USA, 1948) di Leo Hurwitz
Milestone Film & Video (Blu-ray)

PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT / OTRÁVENÉ SVĚTLO
(Cecoslovacchia, 1921)
di Jan Stanislav Kolár
Národní filmový archiv (Dvd)

ČERNÝ PETR
(Cecoslovacchia, 1963)
di Miloš Forman
Národní filmový archiv (Blu-ray)

MIKHAIL KAUFMAN'S UKRAINIAN DILOGY
(URSS, 1929-1931)
di Mikhail Kaufman
Oleksandr Dovzhenko National Centre (Dvd)

SAHIA VINTAGE vol. IV and V
(Romania, 1949-1984)
One World Romania (Dvd)

PREMIER DE CORDÉE
(Francia, 1944) di Louis Daquin
Pathé Films (Blu-ray + Dvd)

NON CONTATE SU DI NOI
(Italia, 1978) di Sergio Nuti
Penny Video/Cineteca Nazionale/Cineploit (Blu-ray + Dvd)

SAMUEL FULLER AT COLUMBIA, 1937-1961
(USA, 1937-1961)
Powerhouse Films (Blu-ray)

L'ENFANT SECRET
(Francia, 1979) di Philippe Garrel
RE:VOIR (Blu-ray + Dvd)

DÉMANTY NOCI / DIAMONDS OF THE NIGH
(Cecoslovacchia, 1964) di Jan Němec
Second Run (Blu-ray)

COFFRET ENCYCLOPÉDIQUE DU FILM NOIR AMÉRICAIN 1912-1960
(USA, 1912-1960)
Sidonis Calysta (Dvd)

PRÍPAD BARNABÁŠ KOS
(Cecoslovacchia, 1964) di Peter Solan
Slovenský filmový ústav (Blu-ray)

GEORGE SLUIZER COLLECTED WORKS
(Paesi Bassi, 1961-2012)
Stoneraft film (Blu-ray + Dvd)

THE DEER HUNTER
(USA, 1978) di Michael Cimino
Studiocanal (Blu-ray)

MAI ZETTERLING: COMPLETE FILMWORKS
(Svezia, 1964-1986)
Studio S Entertainment (Dvd)

MÉDITERRANÉE
(Francia, 1963) di Jean-Daniel Pollet
La Traverse (Dvd)

THE KINETOPHONE: A FACT! A REALITY!
(USA, 1913)
Undercrank Productions (Dvd)

NOVECENTO
(Italia, 1976) di Bernardo Bertolucci
Wild Side Video (Blu-ray + Dvd)

XVII MOSTRA MERCATO DELL'EDITORIA CINEMATOGRAFICA 17TH IL CINEMA RITROVATO BOOK FAIR

Biblioteca Renzo Renzi, Piazzetta Pier Paolo Pasolini, 3/b
21-29 giugno, ore 9-18 / 21th-29th June, 9 am-6 pm
30 giugno, ore 9-15 / 30th June, 9 am-3 pm
Ingresso libero / Free admission

Anche quest'anno la Biblioteca Renzo Renzi ospita la Mostra Mercato dell'Editoria Cinematografica, giunta alla diciassettesima edizione, nella quale è possibile trovare le migliori novità editoriali in ambito cinematografico.

Pubblicazioni italiane e straniere – di ambito accademico e non – si affiancano alle ultime uscite provenienti da decine di cineteche internazionali, con un'offerta di oltre mille titoli, mirata a soddisfare il pubblico dei cinefili, come quello dei professionisti del settore.

La Mostra ospita inoltre quattro librerie antiquarie che propongono libri e riviste, manifesti e locandine vintage e molto altro.

La Cineteca riserva naturalmente un ampio spazio ai propri prodotti editoriali, presentando in anteprima al festival le nuove uscite in dvd e le ultime pubblicazioni.

Once again the Renzo Renzi Library plays host to the Film Book Fair, now in its 17th year, where you can find the best new publications on film.

Italian and foreign publications, both academic and non, sit alongside the latest DVD and Blu-ray releases from dozens of international film archives. More than one thousand titles will be available, more than enough to satisfy both film professionals and cinephile enthusiasts.

The Fair also hosts four antiquarian booksellers, who offer vintage books, magazines, posters, and much more besides.

The Cineteca di Bologna naturally reserves a large space for its own publications, including a special festival preview of its latest book and DVD publications.

Coordinamento / *Coordination*: Davide Badini

Supervisione / *Supervisor*: Anna Fiaccarini

Collaboratori / *Collaborators*: Marco Persico, Monia Malaguti, Mariangela Martelli, Antonio Rojas Perez

Frank Bockius ha studiato ritmica al conservatorio di Trossingen in Germania. Da allora insegna batteria e percussioni e lavora come musicista freelance. Ha collaborato per molti anni con i suoi gruppi, il quintetto jazz *Whisper Hot* e i percussionisti *Timpanicks*. Si è anche cimentato con la musica medievale, il flamenco e la musica latinoamericana e ha collaborato con compagnie di danza e teatri. Vent'anni fa Günter Buchwald lo ha invitato a entrare nella sua *Silent Movie Music Company*, dando il via a un'intensa collaborazione in festival e rassegne nazionali e internazionali. Negli ultimi anni Frank ha lavorato con molti altri musicisti specializzati nell'accompagnamento dei film muti (a Kyoto, Sodankylä, Pordenone, San Francisco).

www.frankbockius.de

Frank Bockius studied Rhythmik at the conservatory in Trossingen (Germany). Since then he works as a drums and percussion teacher and as a freelancing musician. Many years he worked with his own bands, the jazz quintet Whisper Hot and the percussion band Timpanicks. He also played middle age, flamenco and latin music, worked with dance companies and for theatres. Twenty years ago Günter Buchwald asked him to join his Silent Movie Music Company and since then they have worked together intensively for national and international venues and festivals. Throughout the last years Frank has also collaborated with many other great silent film musicians (e.g. Kyoto, Sodankylä, Pordenone, San Francisco).

www.frankbockius.de

Neil Brand accompagna film muti da più di trent'anni al Barbican e al BFI National Film Theatre e in numerosi eventi internazionali come il festival

di Pordenone dove ha inaugurato la Scuola di musica per immagini che insegna a giovani pianisti promettenti l'accompagnamento dei film muti. Dopo gli studi di recitazione si è affermato come scrittore, musicista, compositore collaborando a molte uscite in Dvd: tra le opere più recenti, *Sherlock Holmes* (il grande film perduto con Gilette), *Ozu Classics* (Criterion) e i cortometraggi di Keaton per *Lobster Films*. La BBC Symphony Orchestra ha eseguito tutte le sue partiture orchestrali, da *Underground* di Asquith al muto di Hitchcock *Blackmail* e a *Easy Street* di Chaplin (entrambe le musiche sono state commissionate dal Cinema Ritrovato) e i lavori per gli adattamenti radiofonici della BBC *The Wind in the Willows* (candidato all'Audio Drama Award) e *A Christmas Carol*, tutte opere orchestrate e dirette dal maestro Timothy Brock. Nel 2016 ha composto la colonna sonora del *Robin Hood* di Fairbanks per la Barbican/BBCSO/Cohen Collection.

www.neilbrand.com

Neil Brand has been a silent film accompanist for over thirty years, regularly in London at the Barbican and BFI National Film Theatres and at film festivals and special events around the world, including Pordenone festival where he has inaugurated the School of Music and Image to teach up-and-coming young pianists about silent film accompaniment. Training originally as an actor, he has made his name as a writer/performer/composer, scoring many Dvd releases, most recently Sherlock Holmes (the great lost Gilette film), Ozu Classics (Criterion) and Keaton shorts for Lobster Films. The BBC Symphony Orchestra has performed all of his orchestral scores from Asquith's Underground to Hitchcock's silent Blackmail and Chaplin's Easy Street (both commissio-

ned by Il Cinema Ritrovato) as well as his through-scored BBC radio adaptations, The Wind in the Willows (Audio Drama Award Nominated) and A Christmas Carol – all of these works orchestrated and conducted by maestro Timothy Brock. In 2016, he composed the soundtrack for Fairbanks's Robin Hood for Barbican/BBCSO/Cohen Collection. www.neilbrand.com

Timothy Brock è un direttore e compositore specializzato in musica da concerto di inizio Novecento e nell'accompagnamento dal vivo di film muti. Attivo nella conservazione, ha restaurato *La nuova Babilonia*, l'unica partitura di Dmitrij Šostakovič per un film muto, le musiche di Manlio Mazza per *Cabiria*, la composizione dadaista di Erik Satie *Entr'acte* e la famigerata musica di George Antheil per *Ballet mécanique*. Si occupa dal 1999 della preservazione delle colonne sonore dell'archivio Chaplin e ha eseguito tredici versioni dal vivo dei maggiori film di Chaplin. Quale compositore di musiche originali per film muti, Brock ha scritto trentacinque partiture orchestrali per numerose orchestre e istituzioni. È spesso direttore ospite di orchestre quali la New York Philharmonic, la BBC Symphony Orchestra, l'Orchestre National de Lyon, la Chicago Symphony Orchestra e la BBC Scottish Symphony Orchestra. Nel 2016 Brock ha diretto la New York Philharmonic a Shanghai, nella prima esecuzione dal vivo di *Luci della città* in Cina. Nel 2017 si sono tenute le prime di due nuove partiture, rispettivamente per *College* di Buster Keaton a Lione con la National Orchestra e per *Frau im Mond* di Fritz Lang alla Vienna Konzerthaus con la Tonkünstler-Orchester.

www.timothybrock.com

Timothy Brock is an active conductor and composer who specializes in concert works of the early 20th century and live performances of silent film. As a silent-film score preservationist, his leading work in this field include the restoration of Dmitrij Šostakovič's only silent film score, *New Babylon*, Manlio Mazza's Italian epic, *Cabiria*, Erik Satie's dadaist score, *Entr'acte* and the infamous George Antheil score to *Ballet mécanique*. Since 1999, he has been serving as score preservationist for the Charles Chaplin estate, and has made thirteen live-performance versions of all major Chaplin films. As a composer of original scores for silent film, Brock has written thirty-five full orchestral scores for a number of notable orchestras and institutions. He is a frequent guest conductor of such orchestras as The New York Philharmonic, BBC Symphony Orchestra, Orchestre National de Lyon, Chicago Symphony Orchestra and the BBC Scottish Symphony Orchestra. In 2016, Brock conducted the New York Philharmonic in Shanghai, marking the first-ever live performance of *City Lights in China*. In 2017 he performed the world Premieres of two newly commissioned scores, *Buster Keaton's College in Lyon* with the National Orchestra, and *Fritz Lang's Frau im Mond at the Vienna Konzerthaus* with the *Tonkünstler-Orchester*.
www.timothybrock.com

Matti Bye è noto per aver composto una serie di partiture estremamente innovative per alcuni classici del cinema muto svedese quali *Il carretto fantasma* di Victor Sjöström, *Häxan* di Benjamin Christensen e *La saga di Gösta Berling* di Mauritz Stiller, ora raccolti in un cofanetto di sei Dvd edito da Svensk Filmindustri, nonché per molti altri film muti. Nel 2012 ha composto la colonna sonora per l'ultimo film di Jan Troell, *Everlasting Moments*, e per *Scenes from a Playhouse* di Stig Björkman, un documentario su Ingmar Bergman. L'opera di Matti Bye si sofferma spesso sulla tensione tra immagine in

movimento, suono e musica; il compositore è stato impegnato in collaborazioni incentrate sul linguaggio estetico e performativo che è proprio delle arti visive contemporanee.
www.mattibye.com

Matti Bye is widely recognized for having written a series of innovative scores for such early Swedish silent film classics as *Phantom Carriage* by Victor Sjöström, *Häxan* by Benjamin Christensen, and *Gösta Berling Saga* by Mauritz Stiller, now included on a six Dvd box set released by Svensk Filmindustri, as well as countless other silent films. In 2012 he wrote the score for Jan Troell's latest feature *Everlasting Moments* and *Stig Björkman's Scenes from a Playhouse*, a documentary about Ingmar Bergman. Matti Bye's work is also concerned with the tension, which exists between moving image, sound and music. He has engaged with collaborative projects involving an esthetic and performative language proper to the contemporary visual arts.
www.mattibye.com

Antonio Coppola inizia giovanissimo lo studio del pianoforte. Nel 1965 entra al conservatorio di Santa Cecilia per seguire i corsi di pianoforte, composizione e direzione d'orchestra fino al 1977. Nel 1975 riceve dal cineclub L'officina di Roma la prima proposta come pianista accompagnatore per una serie di rassegne di cinema muto. Questa esperienza lo appassiona fino a fargli abbandonare qualsiasi altra attività musicale per concentrarsi esclusivamente sulla creazione di colonne sonore per il cinema muto. Da allora Antonio Coppola è ospite in tutto il mondo di festival e retrospettive sia come musicista sia come membro di giurie, nonché invitato da numerose cineteche e università come consulente sulle ricerche e restauri di colonne sonore originali e come relatore e insegnante per conferenze e stage sulla tecnica d'improvvisazione e composizione di colonne sonore per il cinema muto.

Antonio Coppola began to study the piano at a very early age. In 1965 he enrolled in the Santa Cecilia Conservatory, and followed courses in piano performance, composition and orchestral conducting until 1977. In 1975 the Rome Cineclub L'officina invited him to perform as piano accompanist for a series of silent film retrospectives. He was so fascinated and inspired by this experience that he gave up all other musical activities in order to devote himself exclusively to creating soundtracks for silent cinema. From that time onwards, Antonio Coppola has been the guest of film festivals and retrospectives all over the world, both as a musician and as a member of juries, as well as having been engaged by a number of film archives and universities as a research consultant on the restoration of original soundtrack. He has also taught at workshops and given papers at conferences on techniques of improvisation and the composition of soundtracks for silent cinema.

Daniele Furlati, compositore e pianista, è diplomato in composizione, in pianoforte e strumentazione per banda. Ha ottenuto due diplomi di merito ai corsi di perfezionamento in musica per film tenuti da Ennio Morricone e Sergio Miceli all'Accademia Musicale Chigiana di Siena. Ha composto musiche per spot pubblicitari, cortometraggi e documentari. Per il cinema è autore della musica di *Viva San Isidro* di Alessandro Cappelletti. È coautore con Marco Biscarini delle musiche dei film di Giorgio Diritti *Il vento fa il suo giro*, *L'uomo che verrà* e *Un giorno devi andare*. Collabora con la Cineteca di Bologna come pianista per il cinema muto. Per il teatro ha composto *Asteroid Lindgren* (ognuno ha la sua stella) che ha debuttato nel novembre 2007 al Teatro Comunale di Modena e *Novelle fatte al piano* che ha debuttato nel giugno 2010 a Roma presso il Conservatorio dell'Accademia di Santa Cecilia.

Daniele Furlati, pianist and composer, has a degree in composition, piano and arrangement. He earned two diplomas with honors in courses in advanced music for film conducted by Ennio Morricone and Sergio Miceli at the Accademia Musicale Chigiana in Siena. He has composed music for television commercials, short films and documentaries. His work on features includes creating the score for the film *Viva San Isidro* by Alessandro Cappelletti. He co-wrote, with Marco Biscarini, the music for the feature films by Giorgio Diritti *Il vento fa il suo giro*, *L'uomo che verrà* and *Un giorno devi andare*. He is working together with Cineteca di Bologna, playing the piano in accompaniment for silent films. In theater, he composed *Asteroid Lindgren* (everyone has his star) which debuted in 2007 at the Teatro Comunale in Modena and *Novelle fatte al piano* which had its debut in June of 2010 in Rome at the Conservatorio dell'Accademia di Santa Cecilia.

Stephen Horne lavora stabilmente per il BFI Southbank di Londra ma si esibisce anche in tutte le principali sale del Regno Unito. Le sue esecuzioni sono uscite in Dvd e sono state trasmesse in occasione dei passaggi televisivi di film muti. Benché sia soprattutto un pianista, nelle sue esibizioni incorpora spesso il flauto, la fisarmonica e le tastiere, a volte simultaneamente. I suoi accompagnamenti sono stati applauditi ai festival cinematografici di Pordenone, Telluride, San Francisco, Cannes, Hong Kong e Berlino. Nel 2011 e nel 2012 gli è stata commissionata la composizione di partiture per ensemble per le proiezioni di gala di *The First Born* e *The Manxman* del London Film Festival Archive. Collabora con un piccolo gruppo che ricrea gli spettacoli di lanterne magiche. È inoltre specializzato in accompagnamento per la danza e suona regolarmente nelle scuole di danza londinesi. www.stephenhorne.co.uk

Stephen Horne, based at London's BFI Southbank but playing at all the major UK venues, has recorded music for Dvd releases and Tv screenings of silent films. Although principally a pianist, he often incorporates flute, accordion and keyboards into his performances, sometimes simultaneously. In recent years his accompaniments have met with acclaim at film festivals in Pordenone, Telluride, San Francisco, Cannes, Hong Kong and Berlin. In 2011 and 2012, he was commissioned to compose ensemble scores for the London Film Festival Archive Galas of *The First Born* and *The Manxman*. He collaborates with a small group, which recreates magic lantern shows. He is also a specialist in dance accompaniment and plays regularly at the London dance academies. www.stephenhorne.co.uk

Donald Sosin, compositore, musicista, arrangiatore e direttore d'orchestra, è cresciuto a New York e a Monaco. Si esibisce al Cinema Ritrovato fin dal 1999, spesso insieme alla moglie, la cantante Joanna Seaton. Hanno suonato alle Giornate del Cinema Muto, al Lincoln Center, al MoMA, al MOMI, alla National Gallery e ai festival cinematografici di Telluride, Jecheon (Corea del Sud), Seattle, San Francisco, Mosca, nonché a Yale, Harvard, Brown ed Emory. Insieme coordinano seminari negli Stati Uniti. Nel 2016 Sosin ha ricevuto il Premio alla carriera del Denver Silent Film Festival e a marzo ha composto le musiche di *The Pawnshop* di Chaplin per la versione itinerante del Cinema Ritrovato alla Brown University. La partitura orchestrale di Sosin di *Sherlock Holmes* ha debuttato nell'estate del 2016 al Festival Internazionale del Cinema di Odessa. Tra le colonne sonore uscite in Dvd i film di Keaton per la *Lobster* e *Ten Nights in a Bar Room* per il cofanetto dalla KinoLorber dedicato al cinema afroamericano. Tra gli altri committenti, il Chicago Symphony Chorus, la Jerusalem Symphony Orchestra, la San Francisco Chamber

Orchestra, il MoMA e il Metropolitan Museum of Art. www.oldmoviemusic.com

Donald Sosin, composer, keyboards, arranger and conductor, grew up in New York and Munich. He has performed at Il Cinema Ritrovato each year since 1999, often joined by his wife, singer Joanna Seaton. They also appear at Le Giornate del Cinema Muto, Lincoln Center, MoMA, MOMI, the National Gallery, and film festivals on three continents including Telluride, Jecheon (South Korea), Seattle, San Francisco, Moscow, and college campuses like Yale, Harvard, Brown and Emory. The couple leads music workshops around the US. Sosin received the Career Achievement Award in 2016 from the Denver Silent Film Festival and he scored Chaplin's *The Pawnshop* for the touring edition of Il Cinema Ritrovato at Brown University in March. Sosin's orchestral score for *Sherlock Holmes* premiered in the 2016 summer at the Odessa International Film Festival. Dvd releases of his soundtracks scores include Keaton films for *Lobster* and *Ten Nights in a Bar Room* for KinoLorber's *African-American set*. Other commissions: *Chicago Symphony Chorus*, *Jerusalem Symphony Orchestra*, *San Francisco Chamber Orchestra*, *MoMA*, and *Metropolitan Museum of Art*. www.oldmoviemusic.com

John Sweeney accompagna al pianoforte di film muti dal 1990: ha esordito ai Riverside Studios di Londra per poi esibirsi in molte sale britanniche come il National Film Theatre, il Barbican Cinema, il Broadway di Nottingham, l'Imperial War Museum e il Watershed di Bristol. Suona da sempre per il British Silent Cinema Festival e dal 2000 anche per le Giornate del Cinema Muto di Pordenone. Si esibisce regolarmente allo Slapstick Festival of Silent Comedy di Bristol e ha partecipato ad altri festival in Austria, Germania, Italia e Slovenia. Le sue esecuzioni figurano in Dvd editi

dal British Film Institute (*Wonderful London* e parti di *Pioneers and Primitives*), dalla Cineteca Bologna (*Albert Capellani*) e dall'Edition Filmmuseum (*Crazy Cinématographe*). Ha inoltre eseguito l'accompagnamento per il *Downhill* di Hitchcock. È tra i fondatori del Kennington Bioscope, che proietta regolarmente rari film muti con accompagnamento dal vivo al Museo del Cinema di Londra.

John Sweeney has played for silent film since 1990, starting at Riverside Studios in London and subsequently playing at many venues in Britain including the National Film Theatre, the Barbican Cinema, Nottingham Broadway, The Imperial War Museum, and Bristol Watershed. He has played for the British Silent Cinema Festival since its inception, and has since 2000 been a regular pianist at the Giornate del Cinema Muto in Pordenone, Italy. He is a regular performer at the Slapstick Festival of silent comedy in Bristol, and has also played at other festivals in Austria, Germany, Italy and Slovenia. He has recorded DVDs for the British Film Institute (*Wonderful London*, parts of *Pioneers and Primitives*) and also Cineteca di Bologna (*Albert Capellani*) and Edition Filmmuseum (*Crazy Cinématographe*), as well as recording a soundtrack for Hitchcock's *Downhill* for broadcast on Sky Tv. He is one of the founders of the Kennington Bioscope, doing regular screenings of neglected silent films at the Cinema Museum London with live music.

Gabriel Thibaudeau, compositore, direttore e pianista, è nato nel 1959 e ha studiato pianoforte alla scuola di musica Vincent D'Indy e composizione all'Università di Montréal. Ha cominciato a lavorare a quindici anni come pianista accompagnatore per la danza. Negli ultimi venticinque anni ha suonato per Les Grands Ballets Canadiens e per La Cinémathèque Québécoise; ha composto presso L'Octuor de France per oltre quindici anni. Le opere di Thibaudeau com-

prendono partiture per balletto, opera, musica da camera e varie composizioni orchestrali per film muti. I suoi lavori vengono eseguiti nelle Americhe e in Europa, Asia e Africa. Tra i suoi committenti internazionali vi sono il Musée du Louvre di Parigi, la Cineteca di Bologna, il Festival di Cannes, la National Gallery di Washington, Les Grands Ballets Canadiens e la Montreal Symphony Orchestra. Gabriel Thibaudeau è rappresentato da Troublemakers Inc.

www.gabrielthibaudeau.com

Gabriel Thibaudeau, born in 1959, Canadian composer, pianist and conductor, studied piano in Montreal at the Vincent D'Indy music school and composition at l'Université de Montréal. He started work at the age of 15 as a pianist for ballets. Since then, he has been a pianist for Les Grands Ballets Canadiens, appointed pianist at La Cinémathèque Québécoise for the last 25 years and the composer in residence with L'Octuor de France for more than 15 years. Thibaudeau's work includes music for ballets, the opera, chamber music and several orchestral compositions for silent films. His works are performed in the Americas, as well as in Europe, Asia and Africa. Several international institutions have commissioned him work, among them: Le Musée du Louvre in Paris, the Cineteca di Bologna, Le Festival de Cannes, the National Gallery in Washington, Les Grands Ballets Canadiens and the Montreal Symphony Orchestra. Gabriel Thibaudeau is represented by Troublemakers Inc.

www.gabrielthibaudeau.com

Maud Nelissen, compositrice e pianista olandese, si è specializzata nella composizione di musiche per film muti. In Italia ha collaborato con l'ultimo arrangiatore musicale di Charlie Chaplin, Eric James, ed è accompagnatrice di film muti in molti festival ed eventi in Europa, America e Asia. E inoltre fondatrice dell'orchestra *The*

Sprockets, e si esibisce con essa e con altre orchestre in Olanda e all'estero. Tra le sue composizioni orchestrali più importanti, le partiture per il classico del 1925 di Erich von Stroheim *The Merry Widow*, nella quale rielabora temi dell'operetta di Franz Lehar, e per *The Patsy* con Marion Davies.
www.maudnelissen.com

Maud Nelissen is a Dutch composer and pianist who has particularly dedicated herself to the creation of musical accompaniment for silent films. She worked in Italy with Charlie Chaplin's last music arranger Eric James. Since then she has been performing at festivals and special events in Europe, America and Asia. She founded her own ensemble, The Sprockets, for silent film accompaniment, and performs with them or with various other ensembles and orchestras in Holland and abroad. Among her most notable orchestral scores is that for Erich von Stroheim's 1925 classic *The Merry Widow*, interpolating themes from Franz Lehar's operetta with the permission of the composer's estate and *The Patsy* with Marion Davies.
www.maudnelissen.com

SILVANO 'NANO' CAMPEGGI. PITTORE DEL CINEMA SILVANO 'NANO' CAMPEGGI. PAINTER FOR THE CINEMA

a cura di / *curated by* **Rosaria Gioia e Maurizio Baroni**

in collaborazione con / *in collaboration with* **Giuliana Cerabona ed Emiliano Lecce**

Un ringraziamento speciale a / *Special thanks to* **Elena Campeggi**

Biblioteca Salaborsa – Piazza coperta

Piazza del Nettuno 3

10 giugno – 7 settembre / June 10 – September 7 2019

Ingresso libero / Free admission

Orari di apertura / *Opening hours*

Lunedì, 14.30-20 / *Monday, 2.30 pm-8 pm*

Martedì-venerdì, 10-20 / *Tuesday-Friday, 10 am-8 pm*

Sabato, 10-20 / *Saturday, 10 am-7 pm*

Dal 1° al 31 agosto / *From August 1st to 31th*

Lunedì-venerdì, 14.30-20.00 / *Monday-Friday, 2.30 pm-8 pm*

Chiuso 12-19 agosto / *Closed from 12th to 19th August*

Considerato tra i più importanti cartellonisti della storia del cinema americano, Silvano Campeggi, in arte 'Nano', ha lavorato per le più importanti major hollywoodiane sbarcate in Italia dopo la Seconda guerra mondiale. Erano gli anni della ricostruzione e gli sgargianti manifesti a colori che coprivano le macerie dei bombardamenti erano fra le poche cose belle da vedere, un implicito invito alla speranza e a ricominciare a sognare.

Nano si avvicina assai precocemente al mondo della grafica grazie al padre Astolfo, tipografo e compositore presso la casa editrice Bemporad. Qui conosce le tecniche di stampa e i caratteri tipografici, imparando a delineare volti e selezionare colori. È un artista di talento e il primo ad accorgersi di lui è Ottone Rosai, di cui fu allievo, che lo avviò allo studio della figura alla Scuola d'Arte di Firenze a Porta Romana; un incontro fortunato che ne ha segnato per sempre lo stile, all'insegna di un segno libero, innovativo, sintetico, essenziale, intuitivo, audace. Comincia così a dipingere, illustrare libri e giornali e si specializza nelle tecniche grafiche presso la Zincografica Fiorentina, che in seguito stamperà molti dei suoi manifesti cinematografici.

Dopo un breve soggiorno a Milano, dove frequenta l'illustratore Luigi Boccasile, si trasferisce a Roma, dove dal 1946 comincia a dipingere per il cinema presso lo studio del cartellonista Luigi Martinati. Per circa vent'anni si dedicherà completamente a questa attività, firmando i manifesti di oltre tremila film, tra i quali *Via col vento*, *Ben Hur*,

Considered one of the most important poster artists in the history of American cinema, Silvano Campeggi, known as Nano, worked for the most important Hollywood majors present in Italy after the Second World War. Those were the years of reconstruction and the gaudy, colour posters that covered the rubble were among the only beautiful things you could see, an invitation to hope and to start dreaming again.

Nano moved into the world of graphic design at a young age, thanks to his father Astolfo, a typographer and compositor for the Bemporad publishing house. There, he discovered printing techniques and typographic characters and learned how to draw faces and choose colours. He was a talented artist and the first person to become aware of his potential was Ottone Rosai, whose became his teacher and sent him to study illustration at the Scuola d'Arte in Porta Romana, Florence. It was a fortuitous encounter that forever left its mark on his style, which was free, innovative, synthetic, essential, intuitive and daring. He started painting, illustrating books and newspapers, and specialising in graphic technique at the Zincografica Fiorentina, which would later print many of his film posters.

*After a brief time in Milan, where he spent time with the illustrator Luigi Boccasile, he moved to Rome. In 1946 he began painting for the cinema at the studio of the poster artist Luigi Martinati. For about 20 years, he dedicated himself completely to this activity, signing posters for over 3,000 films, including *Gone with the Wind*, *Ben Hur*, *Casablanca*, *Singin' in the Rain*, *West Side Story* and *Breakfast at Tiffany's*. Between the*

Casablanca, Cantando sotto la pioggia, West Side Story e Colazione da Tiffany. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta è conosciuto come l'artista delle star e realizza migliaia di ritratti: celebri quelli di Humphrey Bogart, Vivien Leigh, Audrey Hepburn, John Wayne, Sophia Loren, Marlon Brando, Rita Hayworth, Clark Gable e Marilyn Monroe.

A partire dagli anni Sessanta, quando l'antica arte dei pittori di cinema entra in crisi a causa dei rapidi mutamenti tecnologici e culturali intorno alla promozione dei film, Nano abbandona il manifesto cinematografico, dedicandosi all'illustrazione, alla ritrattistica e soprattutto alla pittura. La sua opera è conservata presso l'archivio di famiglia mantenuto in vita dalla donna con la quale ha condiviso la sua intensa vita e che ha reso possibile questa esposizione.

GABIN HA GLI OCCHI AZZURRI

**Alliance française di Bologna
via De' Marchi 4**

18 giugno – 19 luglio 2019 /
June 18 – July 19 2019
Ingresso libero / *Free admission*
051332828 – www.afbologna.it

Orari di apertura / *Opening hours*
Lunedì-venerdì, 8-13; 15-18 / *8 am-1 pm; 3 pm-6 pm*
Chiuso sabato e domenica / *Closed on Sunday and Saturday*
Inaugurazione: martedì 18 giugno, ore 18

In occasione della retrospettiva che Il Cinema Ritrovato dedica al talento e al fascino senza tempo del grande attore francese, Alliance Française di Bologna e Cineteca di Bologna celebrano il mito Gabin con la mostra *Gabin ha gli occhi azzurri*, una serie d'immagini e documenti provenienti dagli archivi della Cineteca di Bologna in esposizione presso la sede dell'Alliance Française, Centro ufficiale di lingua e cultura francese, a Bologna dal 1946.

In occasion of Il Cinema Ritrovato's retrospective devoted to the great French actor, his talent and timeless appeal, Alliance Française di Bologna and Cineteca di Bologna celebrate the legendary Gabin with the exhibition Gabin Has Blue Eyes, a series of images and documents from the Cineteca di Bologna's archives on display at the Alliance Française, the official French language and culture centre in Bologna since 1946.

50s and 60s, he became known as the artist to the stars, realising thousands of portraits, including famous ones for Humphrey Bogart, Vivien Leigh, Audrey Hepburn, John Wayne, Sophia Loren, Marlon Brando, Rita Hayworth, Clark Gable and Marilyn Monroe.

From the 60s on, when the old art of film painters was in crisis as a result of rapid technological and cultural changes surrounding film promotion, Nano instead dedicated himself to illustration, portraits and, above all, painting. His work is conserved in the family archives, maintained by the woman with whom he shared his intense life and who made this exhibition possible.

OSPITI AL MODERNISSIMO

**Grand Hotel Majestic
via dell'Indipendenza 8**

18 giugno – 8 settembre 2019 /
18 June – 8 September 2019
Ingresso libero / *Free admission*

a cura della / *curated by* Cineteca di Bologna

Alcuni tra i più illustri ospiti del Cinema Ritrovato 2018 al centro di un'esposizione al piano inferiore del Grand Hotel Majestic. Martin Scorsese, Stefano Accorsi, Zeudi Araya, Giancarlo Basili, Saverio Costanzo, Thierry Frémaux, Terry Gilliam, Mario Martone, Alba e Alice Rohrwacher, Giuseppe Tornatore, Luciano Tovoli, protagonisti della scorsa edizione del festival, sono stati accompagnati in visita al cantiere del Cinema Modernissimo – lo storico cinematografo in via di riqualificazione, a pochi passi da Piazza Maggiore, che aprirà al pubblico nel 2020 – e immortalata dagli scatti di Lorenzo Burlando e Margherita Caprilli.

Some of the most well-known guests of Il Cinema Ritrovato 2018 are the subject of an exhibition on the lower level of the Grand Hotel Majestic. Martin Scorsese, Stefano Accorsi, Zeudi Araya, Giancarlo Basili, Saverio Costanzo, Thierry Frémaux, Terry Gilliam, Mario Martone, Alba and Alice Rohrwacher, Giuseppe Tornatore and Luciano Tovoli, stars of last year's festival, were given a guided tour of the Cinema Modernissimo construction site – the historic cinema just off of Piazza Maggiore that is currently undergoing renovation and will be open to audiences in 2020 – and immortalized in pictures taken by Lorenzo Burlando and Margherita Caprilli.

Entrare nella mentalità della Generazione Z *Getting into the Generation Z mindset*

Bologna, da sabato 22 a mercoledì 26 giugno / *Bologna, Saturday 22th - Wednesday 26th June 2019*

Condotta da / *led by* Madeleine Probst (Vice-President of Europa Cinemas and Managing Producer, Watershed, United Kingdom) con / *together with* Hrvoje Laurenta (Manager, Kino Europa in Zagreb, Croatia) and Daniel Sibbers (Director of Marketing, Yorck Kinogruppe, Germany.)

Con circa 41,9 milioni di biglietti venduti per film europei nel 2018 (quasi il doppio rispetto a quanto raccolto nello stesso anno dai film europei nel restante mercato globale), il circuito Europa Cinemas con 1194 sale in 724 città e 43 paesi continua a offrire un sostegno vitale al cinema europeo e a svolgere un ruolo fondamentale nel trasmettere al pubblico la varietà della cultura cinematografica in un mercato sempre più omogeneo guidato da operatori globali.

Sono tempi importanti e impegnativi per le sale cinematografiche e per il loro rapporto con gli spettatori. Come evidenziato in un recente studio realizzato da membri di Europa Cinemas e intitolato *The Knowledge Economy, How Data is Transforming Audience Relationships* (Michael Gubbins, SampoMedia), c'è una diffusa consapevolezza che i comportamenti del pubblico stanno cambiando rapidamente e che è importante interpretarli e tentare di dare delle risposte, attraverso esperimenti e osservazioni personali, un'analisi dei social media o più sofisticati sistemi di gestione dei rapporti con il pubblico.

Negli ultimi quindici anni Europa Cinemas ha agevolato la condivisione di competenze tra gli esercenti tramite l'Audience Development and Innovation Lab di Bologna e le diramazioni di Sofia, Siviglia, Cluj, Sarajevo, Lipsia e Salonicco. I laboratori hanno radunato oltre 1500 partecipanti per affrontare una questione fondamentale: come sviluppare e ampliare il pubblico offrendogli una più ricca varietà di film? Quest'anno ci concentreremo sulla Generazione Z, ovvero i cosiddetti 'Centennials' nati tra il 1997 e il 2010 in una cultura digitale che non hanno creato. Questa generazione sta già ridisegnando la società e la nostra comprensione delle modalità di interazione, online e offline. Un esempio emblematico è Greta Thunberg, il cui appello ad agire per combattere il cambiamento climatico ha ispirato persone di tutto il mondo. Al cinema, intanto, in *Eighth Grade - Terza media* di Bo Burnham abbiamo visto la protagonista Kayla lottare contro l'ansia sociale nella vita di tutti i giorni e diventare una persona più sicura di sé postando video di auto-aiuto sul 'farcela' ed 'essere se stessi'.

The Europa Cinemas network was responsible for 41.9 million admissions for European films in 2018 (almost twice the admissions for European film compared to the global market). With 1,194 cinemas in 724 cities and towns in 43 countries the network continues to underpin the life of European films and plays a key role in engaging people in the diversity of film culture in an increasingly homogenous market driven by global players.

These are both vital and demanding times for cinemas that are at the forefront of meaningful interaction with audiences. As highlighted in a recent EC members survey The Knowledge Economy, How Data is Transforming Audience Relationships (Michael Gubbins, SampoMedia), there is a widespread recognition that audience attitudes are changing rapidly and that there is value in understanding and responding to those shifts; whether through personal observations and experimentation, social media analytics or more sophisticated customer relationship management systems.

Over the past 15 years, Europa Cinemas has facilitated the sharing of know-how among cinema practitioners through the Audience Development and Innovation Lab here in Bologna as well as offshoots in Sofia, Sevilla, Cluj, Sarajevo, Leipzig, Thessaloniki. Over the years, the labs have brought together over 1,500 participants to grapple with the vital question of how to develop audiences for a broader range of films.

*The focus this year is on Generation Z; the post-millennials born between 1997 and 2010 into a digital culture they did not create. This generation is already reshaping society and our understanding of how people interact on and offline. Most iconic is Greta Thunberg whose call for action on climate change has inspired people all over the planet. Meanwhile in film, we have seen Kayla in Bo Burnham's *Eighth Grade* struggling through anxiety in real life, yet compelled to become a more confident person by posting self-help videos on 'Being Yourself' and 'Getting Yourself out There'.*

In an era of increasing digital distractions and unprecedented availability of films – old and new, legally and illegally accessed – on a multitude of platforms, where does the cinema fit with

In un'epoca di crescenti distrazioni digitali e un numero inaudito di film a disposizione – vecchi e nuovi, accessibili legalmente e illegalmente – su molteplici piattaforme, in che modo il cinema soddisfa le aspettative e le abitudini di fruizione degli spettatori? Cosa possono imparare le sale cinematografiche dai Centennials e come possiamo fare in modo che l'esperienza di visione e la nostra offerta continuino a essere rilevanti per questa generazione iperconnessa, consapevole e socialmente avveduta?

Come possiamo reinventare la cultura della sala cinematografica e la sua fisionomia con l'aiuto e le idee della Generazione Z, che si tratti di sviluppare opportunità di crescita individuale e di apprendimento informale; di costruire autentici brand 'personali' online e offline; di proporre luoghi inclusivi e 'sicuri'; o semplicemente di unire le forze con questi giovani per rendere il mondo un luogo più giusto e sostenibile?

Innanzitutto occorre capire le aspettative dei Centennials nei confronti del cinema. Solo così potremo iniziare a stabilire connessioni significative in grado di suscitare l'interesse, il coinvolgimento duraturo e il sostegno della nuova generazione.

Con l'aiuto dei Centennials, dei principali esercenti del circuito Europa Cinemas e di altri esperti, questo laboratorio offrirà uno spazio di riflessione per circa quaranta professionisti non solo europei.

Offriremo spunti nati dai giovani e sui giovani, ricerche di organizzazioni che hanno individuato modalità efficaci per parlare alle nuove generazioni e superare gli ostacoli al coinvolgimento, passando dalle campagne di marketing mirato ad approcci più sostenibili e inclusivi.

Individueremo strategie in grado di sbloccare le potenzialità delle nuove generazioni e vedremo come culture del lavoro più inclusive possano contribuire a costruire organizzazioni più sostenibili con un impegno più serio e coinvolgente nei confronti del pubblico.

Dato che ci troviamo a Bologna, prova tangibile che il nostro ricco patrimonio cinematografico è ancora vivo e vegeto, ci chiederemo anche come le sale cinematografiche possano appassionare i più giovani al passato del cinema, cosa che Il Cinema Ritrovato sa fare in maniera così brillante e senza compromessi.

Madeleine Probst

audiences' expectations and viewing habits? What can cinemas learn from the post-millennials and how can we make sure that the cinema experience and our offer remains relevant to this hyper-connected, self-conscious and socially aware generation? How might we re-invent cinema going culture and venue brands with the insights and help of Gen-Zers? Whether that's developing opportunities that connect with their search for personal growth and informal learning; building authentic 'personal' brands on and offline; being inclusive and 'safe' spaces; or just joining forces with them to make the world a more sustainable and fairer place.

We first of all need to understand the expectations of the cinema from this new generation. Only then, can we start making meaningful connections that will retain this new generation's interest, ongoing engagement and support.

With a little help from Gen-Zers, leading practitioners from the Europa Cinemas network and other experts, this lab will offer a space for reflection on the issues outlined for some forty exhibition practitioners from Europe and beyond.

You can expect insights about and from young people, case studies from organisations that have found effective ways of reaching out to the next generation and removing barriers to engagement; from targeted marketing campaigns and ticketing offers to more sustainable and inclusive approaches.

We'll also look at strategies that might unlock the potential of younger generations and how more inclusive work cultures can help build more sustainable organisations with a deeper engagement with audiences.

As we are in Bologna, living and breathing proof that our rich cinema heritage is very much alive, we will also reflect on how cinemas can play a role in engaging younger generations in the past of cinema, something that Il Cinema Ritrovato does so brilliantly and without compromise.

Madeleine Probst

Friends of the Cineteca di Bologna è un'organizzazione no-profit che opera negli Stati Uniti per raccogliere fondi a sostegno della Fondazione Cineteca di Bologna e delle sue attività.

La nostra missione è incoraggiare la conservazione, il restauro e la circolazione del cinema in quanto espressione artistica universale, la condivisione delle collezioni, la realizzazione del festival Cinema Ritrovato, il restauro del Cinema Modernissimo, sostenere la conoscenza del patrimonio cinematografico attraverso progetti educativi, formazione, ricerca e pubblicazioni; promuovere altre attività no-profit, di natura didattica o scientifica ad essa associate.

Friends of the Cineteca di Bologna mira a sostenere l'esperienza, il sapere e la visione della Cineteca, a rafforzare i suoi legami e la sua visibilità a livello internazionale, attraverso la circolazione di idee e progetti. Vorremmo coinvolgere tutti coloro che amano il cinema e desiderano sostenere il lavoro svolto dalla Cineteca di Bologna, Il Cinema Ritrovato e i suoi progetti di restauro in corso e futuri.

***Friends of the Cineteca di Bologna** is a non-profit organization that operates to raise funds to support Cineteca di Bologna and its core mission.*

We encourage the restoration, dissemination and preservation of cinema as universal work of art; to make films available to the public and to present the annual Il Cinema Ritrovato or the restoration of the Modernissimo Theatre; to increase knowledge about film culture through educational programs, training, research and publishing; and to carry on other charitable, educational and scientific activities associated with this goal.

Friends of the Cineteca di Bologna aims at supporting Cineteca di Bologna's experience, vision and know-how and strengthening its connections around the world, to a flow of knowledge and ideas. We would like to involve anyone who loves cinema and wishes support to the work done by Cineteca di Bologna, its annual festival Il Cinema Ritrovato and its on-going and future restoration projects.

Friends of the Cineteca di Bologna is exempt from federal income tax under section 501(c)(3) of the Internal Revenue Code. Donors can deduct their contributions under IRC Section 170.

www.friendsofcinetecadibologna.org

Board of Directors

Matthew H. Bernstein, *President*

Donald Crafton, *Secretary*

Grover Crisp, *Treasurer*





L'Europa ama i festival europei del cinema

Luoghi ideali di incontro e di scambio, i festival offrono un ambiente vivace e accessibile al talento, alle storie e alle emozioni: in due parole, al cinema europeo.

Il Creative Europe – MEDIA Sub-programme dell'Unione Europea si propone di stimolare la competitività dell'industria europea dell'audiovisivo, di promuoverne la varietà e di incoraggiare la circolazione transnazionale dei film. Il programma riconosce il ruolo culturale, sociale ed economico dei festival nell'accrescimento dell'interesse del pubblico riguardo ai film europei co-finanziandone ogni anno circa sessanta in tutta Europa.

Questi festival si segnalano per la ricca e diversificata programmazione, le attività a sostegno dei giovani professionisti, l'impegno a promuovere l'alfabetizzazione e ad accrescere l'interesse del pubblico e l'importanza conferita alla creazione di reti internazionali al fine di facilitare l'accesso a opportunità di incontro indirizzate ai professionisti e al pubblico.

Nel 2019, i festival finanziati dal Creative Europe – MEDIA Sub-programme hanno proposto oltre ventimila proiezioni di opere europee a quasi tre milioni di spettatori.

Il Creative Europe – MEDIA Sub-programme ha il piacere di offrire il proprio sostegno alla XXXIII edizione del Cinema Ritrovato. Ci auguriamo che questo evento così ricco e stimolante vi appassioni

Europe Loves European Film Festivals

A good place to meet and to exchange, festivals provide a vibrant and accessible environment for talent, stories and emotions – in short European Film.

The Creative Europe – MEDIA Sub-programme of the European Union aims to foster the European audiovisual industry's competitiveness, to promote its rich variety and to encourage the transnational circulation of films. The programme acknowledges the cultural, social and economic role of festivals in increasing audiences' interest in European films, by co-financing around 60 of them across Europe every year.

These festivals stand out with their rich and diverse European programming, their activities in support of young professionals, their commitment to audience development and film literacy, and the importance they give to networking and meeting opportunities for professionals and the public alike.

In 2019, the festivals supported by the Creative Europe – MEDIA Sub-programme proposed more than 20.000 screenings of European works to nearly 3 million cinema-lovers.

Creative Europe – MEDIA Sub-programme is pleased to support the XXXIII edition of the Cinema Ritrovato. We hope you enjoy a rich and stimulating event.

INDICE DEI FILM FILM INDEX

3 Bad Men, 286

Aankomst der vredesconferentie te Haarlem, 4 juni 1899, 22
Acciaio, 381
Accident, Un, 332
Across Brooklyn Bridge, 22
Aerial, 371
Affaire Dreyfus, L', 24
Afternoon Tea in the Garden at Clarence House, 194
Âge d'or, L', 208
Agoust Family of Jugglers, 194
Aida, 224
Al-ard, 147
Al Nasser Salah Ad-Din, 145
Alphabeth, 381
Amann, the Great Impersonator, 24
American Biograph at the Palace, The, 24
American Biograph in Circus O. Carré, The, 194
Anders als die Andern, 40
Angae, 185
An-Nil Fi Al-Ayat / Al-Nas Va Al-Nil, 146
Apocalypse Now – Final Cut, 260
[À qui les jolies jambes?], 63
Arabeskebi Pirosmenis temaze, 263
Arab Israeli Dialogue, 112
Arie prerie, 382
[Arrivée en chaise de poste et chiens au grand étang], 29
Asylrecht, 160
À travers le Maroc. Séfrou et les laveuses de laines, 60
Attentat sur la voie ferrée, Un, 332
Au-delà des grilles – Le mura di Malapaga, 270
Au Maroc: Tanger, 332
Aventures de Tintin. On a marché sur la Lune, Les, 379
Avontuurtje in 't luchtruim, Een, 62

Baara, 170
Bab al-hadid, 143
Back to God's Country, 50
Badevergnügen in Hosena O.L. am 3.8.1919, 61
[Ballet de l'Etoile / What Degas saw], 31
Basmati, 381
Battleship Odin Firing All Her Guns, 194
Becky Sharp, 336
Berlin 1936, 374
[Berlin nach einem Bombenangriff 1944], 152
Berliner Ballade, 215
Biche au bois, 329
Bicots-nègres, vos voisins, Les, 166
Bigger Splash, A, 114
Birdland: A Night in Tunisia, 378
Birdland: April in Paris, 378
Birdland: Dream a Little Dream of Me, 378
Birdland: Over the Rainbow, 378
Blue Velvet, 254
[Bolschewistischen Greuel vom

21.8.1919 oder Kiew Schreckenstage, Die], 56
Bravados, The, 312

Cabina, La, 383
[Caduta del fascismo, La], 108
Calypso, 371
Cameraman, The, 96
Cappello a tre punte, Il, 316
Capt. Alfred Dreyfus, 24
Carnaval de Nice, Le, 334
Cats Amore, 373
Cendrillon, 25
Cento anni d'amore, 324
Chacals, 75
[Chanteuse en robe longue sur scène / Woman singing on stage, Auguste Baron enters the image for a second], 31
Charge of the Carabineers, Aldershot, 194
[Chasseurs à Bois Boudran], 28
Chat, Le, 277
Château des singes, Le, 383
[Chenil de Bois-Boudran], 29
Churchill and the Movie Mogul, 123
Ciao, Federico!, 134
Cilindro, Il, 322
Circus, The, 202
Cirque de Calder, Le, 108
Claudia la mystérieuse, 120
Clowns, I, 245
Cœur de lilas, 267
Cold Blue, 106
College, 94
[Comte Greffulhe en battue, Le], 29
[Comte Greffulhe en battue à Villefermy, Le], 28
[Comtesse Greffulhe en robe de soir, La], 29
[Comtesse Greffulhe et Mademoiselle, La], 29
Conversation avec Romy Schneider, 118
Conway Castle – Panoramic View of Conway on the L.&N.W. Railway, 193
Coolies à Saigon, 27
Couples, 372
Courses d'ensemble des régates (rameurs assis), 27
Creaking Stairs, 46
Crime Wave, 219
Crisis: A Film Of The Nazi Way, 104
[Crociera del Dopolavoro], 107
Cupid and the Comet (Die Liebe Siegt), 329
Cyrk, 379
Czechmate: In Search of Jiří Menzel, 121

Dandy prend des vacances, 63
Danse du feu, 26
[Danseuse de French cancan / The same artist in a long dress, singing and dancing], 31
[Danseuse en robe longue sur un tapis], 31
Danseuses cambodgiennes du roi Norodom, I, 27
Danseuses cambodgiennes du roi Norodom, II, 27
Dario Argento, Soupairs dans un corridor lointain, 118

De quelques événements sans signification, 167
Deauville-Trouville et Honfleur. La plage et le front de mer, 334
Déchargement du four à briques, 27
Destry Rides Again, 213
Devil Thumbs a Ride, The, 350
Dick Cavett Show, 111
Dirija čužogo (to nadežda, to revnost' slepaja), 37
Djamila, 144
Drengen der ville gøre det umulige, 378
Drengen og månen, 379
Droffel Bloed, De, 331
Dr. No, 345
[Duchesse de Noailles en battue, La], 29
Du haut en bas, 268
Dutch Angle: Chas Gerretsen & *Apocalypse Now*, 124

Easy Rider, 243
Eau à la bouche, L', 229
Echte Clichés, 232
Éditions Plon-Nourrit: livre – Petit poisson deviendra grand, 62
En cas de malheur, 276
Enfants annamites ramassant des sapèques devant la pagode des dames, 27
[Enfants au bois], 31
Enghien-les-Bains, 334
En passant par la Lorraine, 360
Épanouissement de quelques fleurs, 60
Essere donne, 109
[Estate e saluti], 107
Estória do Gato e da Lua, 380
Evil of Dracula, 373
Extra-Ausgabe der Messter-Woche, 57

Faisons la guerre aux rats, 60
[Famille Gramont, terrasse de l'avenue Henri-Martin], 29
Farbstest. Die Rote Fahne, 374
Faubourg Montmartre, 209
[Faux serment, Le], 332
Fée des fontaines, La, 333
Fellini: A Director's Notebook, 136
Fellinikon, 135
Femme au couteau, La, 164
[Femme récitant sur scène II / The curtain opens. Berthe Théodore reads a text], 31
[Femme récitant sur scène IV / Berthe Théodore recites in a charming manner a text], 31
Femme Vaudelet et Faraud. Sortie de l'étable, La, 27
Fête espagnole, La, 53
Fiabe in fila, 382
[Attilio e Bernardo Bertolucci a Casarola durante la guerra], 108
Film ohne Titel, 154
Filumena Marturano, 318
Finis terræ, 207
Fire Bandit, 381
Fleurs et fruits, 334
FMM: Fellini, Mastroianni, Masina – Interviste sul set di *Ginger e Fred*, 137
Four Warships in Rough Seas, 194
Franc, Le, 173

Français nommé Gabin, Un, 278
Frühling in den Vogesen, 338
Fun on a Sandhill, 23

Gatto a nove code, Il, 248
Gatto camaleonte, Il, 382
Georgetown Loop, 193
Ghazieh-e Shekl-e Avval, Ghazieh-e Shekl-e Dovvom, 253
Gigi, 342
[Girotondo di primavera], 108
Globéol: parapharmacie – Titre oblige..., 62
Goryeojang, 183
Gouverneur général se rendant à bord de "La Tamise" pour assister aux courses de régates, Le, 27
Grand Méliès, Le, 363
[Grand-Duc Nicolas / La Comtesse de Greffulhe, le Grand-Duc Wladimir, la Grande-Duchesse Wladimir, Le], 28
[Grand-Duc Nicolas en battue, Le], 29
[Grand-Duc Wladimir en battue / Le Grand-Duc Wladimir et Élisabeth Greffulhe, Le], 28
[Grande-Duchesse Wladimir à la chasse, La], 29
Grèce pittoresque, La, 334
Große Mandarin, Der, 157
[Guerra d'Etiopia, La], 107
Gunfighter, The, 309

Hai shang hua, 258
Hanyeo, 180
Haunted House, The, 92
He and She, 194
Hedwig and the Angry Inch, 259
Hello, Sister! (Walking Down Broadway), 292
Herr Arnes pengar: En vinterballad i 5 akter, 38
Herrliche Zeiten, 161
Histoire de Minna Claessens, L', 331
Historien om en gut, 52
Hôtel des Invalides, 361
Hund & Fisk, 378
Husbands, 247
Hyeolmack, 184
Hyuil, 186

Illusioniste fin de siècle, L', 26
Imagine Peace, 113
Images of Asian Music (A Diary From Life 1973-74), 375
Impossibilità di recitare Elettra oggi, L', 241
In a German Bath, 22
In der Friedrichstrasse, 23
In jenen Tagen, 152
In Old Chicago, 304
Indiscreet, 343
Inflation, 381
Interview de Jean Ayme par Francis Lacassin, 86
Irish Mail – L.& N.W. Railway – Taking up Water at Full Speed, 193
Irish Peasant Scene – Feeding Pigs, An, 23
Iron Foundry Workers, 194

- Iskanderija... lih?, 148
- Jakob il reale e Sosia il vero, 111
- Jesse James, 306
- Jeunes filles d'hier et d'aujourd'hui, 74
- Jiří Trnka, l'ami retrouvé, 125
- Jön Az Ösém, 55
- Journey into Light, 218
- Judex, 86
- Kaliya Mardan, 44
- Keller-Dorian: Film gauféré: Sonia Delaunay, 335
- Khabazebi, 262
- King of the Movies, 313
- Kokoa, 173
- [Köln nach einem Bombenangriff 1944], 152
- Königskinder, 233
- Krig og kager, 378
- Kundelek, 380
- Lane on Sunday, The, 194
- Lang is der Veg, 156
- Launch of the Oceania, 193
- Launch of the 'Oceania', 23
- Leuchtturm des Chaos, 116
- Lichtspiel schwarz-weiss-grau, Ein, 381
- Life From Pluto Remix 04, 381
- Lion Noir: cirage crème imperméable, 62
- Little Wolf, 379
- Lune à un mètre, La, 379
- Lupo, 127
- Madame et Monsieur sont pressés, 329
- Mädchenhirt, Der, 42
- Maigret tend un piège, 274
- Maluch, 380
- Man Who Cheated Himself, The, 352
- Mandarins venant saluer le roi, 27
- [Mariage: sortie de l'église – Arrivée de Sascha Guitry – Pique-nique en été], 59
- Marie du port, La, 271
- Marito e moglie, 320
- Maschera e il volto, La, 36
- Masque of the Red Death, The, 237
- Mattia va al mare, 383
- Mekvlé, 262
- Memphis Belle: A Story of a Flying Fortress, 105
- Merlot, 383
- Messter-Woche 25/1919, 57
- Métro, Le, 358
- Mi-carème à Paris, La, 76
- Mines de charbon de Hon Gay, Les, 27
- Miracolo a Milano, 220
- Misères de l'aiguille, Les, 73
- Mode de Paris, La, 334
- Mon chien, 364
- Monologo, 324
- Monsieur et Madame Curie, 363
- [Monsieur Lagrange des Théâtres de Paris dans le récit du Songe d'Athalie], 31
- Montaña sagrada, La, 251
- Moulin Rouge, 222
- Muna Moto, 168
- Musidora, 76
- Musidora: la dixième muse, 88
- My Little Baby, 330
- My Name Is Elia Kazan, 122
- My Room. Via Ancona 21, 370
- My Wife's Relations, 93
- Naar 't Tolhuis, 23
- Napoletani a Milano, 322
- Napoli milionaria, 316
- Neapolitan Dance at the Ancient Forum of Pompeii, 193
- Neun Leben hat die Katze, 242
- New Neighbours, 383
- Niezwykła podróż, 380
- Notre-Dame, cathédrale de Paris, 366
- Nouveau mode de locomotion: la moto
- Patinette Skootamota, Un, 61
- Nozze di Pollicino, Le, 382
- Nürnberg und seine Lehre, 155
- Obaltan, 181
- Oblako-raj, 255
- Olvidados, Los, 216
- Ombra, 383
- Order na aresht, 201
- Oro di Napoli, L', 324
- Ouaga, capitale du cinema, 176
- Over the Hill, 302
- Paix, La, 61
- Pan Piórko śni, 380
- Panoramic View of the Vegetable Market at Venice, 193
- Pão, O, 228
- Par desmit minütēm vecāks, 115
- Paris élégant: le Bois de Boulogne, 329
- Paris qui dort, 199
- [Partenza per l'Etiopia], 107
- [Partigiani e la festa, I], 108
- Passage de rivière, 332
- Passage en chaises à porteurs au col des Nuages (Annam), 27
- Passione di Anna Magnani, La, 129
- Pépé le Moko, 269
- [Petit marin sur scène I / A cabaret artist singing and performing a sailor's dance], 31
- Petite marchande d'allumettes, La, 206
- Petite vendeuse de soleil, La, 174
- Phèdre, 329
- Photographing the Royal Family, 28
- Piano, The, 256
- Pied qui étreint, Le, 80
- Plaisir, Le, 272
- Pochorony kinoaktrisy very cholodnoj, 60
- Polidor, 129
- Polvere sottile, 383
- Pop Craft, 381
- Popoli e civiltà indiane, 191
- Port de Marseille, Le, 329
- Portrait mystérieux, Le, 25
- Portrait of Ga, 371
- Pour Don Carlos, 82
- Poussières, Les, 364
- Première nuit, La, 366
- Präsidenten, 34
- Promenade du dragon à Cholon, III, 27
- Půlnoční příhoda, 379
- Quick Millions, 290
- Ragazze da marito, 319
- Rencontre des sociétés sportives Femina et Academia, 61
- Red Lantern, The, 49
- Retour d'un aventurier, Le, 164
- Rêve à la Lune, 379
- Rhythmus 23, 381
- Ride Lonesome, 227
- [Riprese di un soldato tedesco nel Nord Italia], 108
- [Ritorno a casa], 108
- Roma, 250
- Ronneby – Ville de la Suède méridionale, 333
- Rosalind at Redgate, 47
- Rudge-Whitworth – Britain's Best Bicycle, 194
- Ruf, Der, 159
- Samba le Grand, 169
- Samson og Sally, 378
- Sang des bêtes, Le, 358
- Sängen om den eldröda blomman, 194
- Satanas, 196
- Scène de chasse No 2, 28
- Scène de chasse No 3, 29
- [Screentest Nazimova], 59
- Sea Wolf, The, 289
- Seff kostet 24,50 Dollar. Groteske von Seff, 63
- Segretarie – Una vita per il cinema, 130
- Selfportrait, 372
- Seong Chun-hyang, 182
- Seräa fi al-wadi, 142
- Sette peccati capitali, I, 321
- She Goes to War, 300
- Sieger, Der, 381
- [Signing of United Artists Contract of Incorporation], 59
- Skupljači perja, 238
- Smrtelný let aeroplánu pod prazským mostem, 61
- Soleil et ombre, 83
- Sortie de l'arsenal, La, 27
- Spring Night, Summer Night, 239
- State Fair, 303
- Storia moderna – L'ape regina, Una, 235
- Street Angel, 287
- [Sul set di *The Cameraman*], 101
- Sur le lac Léman, 333
- Sur un air de Charleston, 206
- Surrender, 291
- Sylvester, 197
- Tableau, Le, 383
- Tanger, 60
- Tapping a Blast Furnace – Newcastle, 23
- Terre Magellaniche [Terra del fuoco], 191
- Terreur en Russie, 332
- Théâtre National Populaire, Le, 365
- Threat, The, 351
- Three Portrait Sketches, 370
- Tierra de los toros, La, 84
- Tirailleurs, Les, 27
- Toit milén, Di, 153
- Tomorrow Is Another Day, 354
- Toni, 210
- Topi grigi, I, 64
- Topo, El, 246
- Torre dei topi, La, 382
- Tötet nicht mehr!, 43
- [Trailer: Die Herrin der Welt], 59
- Tram Journey through Southampton, 194
- Transport des bois par radeaux, 27
- Triple entente, 75
- Tuji, 261
- Twelve O'Clock High, 307
- Twin Kiddies, 298
- Un, deux, trois, quatre ou les collants noirs, 231
- Under Capricorn, 339
- Unheimliche Geschichten, 41
- Urlo, L., 381
- Vacation, 336
- Vagabonde, La, 70
- Vampires, Les, 78
- Varastettu kuolema, 212
- Varda par Agnès, 131
- Venetie, 330
- Venise, reine de l'Adriatique, 334
- [Viaggio verso il fronte orientale], 107
- Village de Namor: panorama pris d'une chaise à porteurs, Le, 27
- [Visita alla fiera Campionaria di Milano], 107
- Volpe e il leprotto, La, 382
- Voyage dans la Lune, 379
- Voyages à travers le cinéma français, 119
- Waarschuwing tegen de revolutie, 56
- Wait Till the Sun Shines, Nellie, 310
- War of the Worlds, The, 225
- Warrior's Husband, The, 294
- Warships at Sunset, 194
- Way of a Gaucho, 340
- Wend Kuuni, 171
- Werktag, Ein, 206
- What's On?, 373
- What We Left Unfinished, 132
- Wild Bunch, The, 346
- Winning of Barbara Worth, The, 299
- Wonderful Mutoscope, The, 193
- Wycieczka, 380
- Z-15 pilota spaziale, 379
- Zasadil dědek řepu, 379
- Zigomar Peau d'Anguille, 78

INDICE DEI REGISTI DIRECTORS INDEX

Alassane, Moustapha, 164, 169, 173
Anderson, Joseph L., 239
Anezin, Danielle, 122
Ansorge, Ernest, 382
Argento, Dario, 248
Autant-Lara, Claude, 276
Azman, Baris, 124

Bachmann, Gideon, 134-135, 137
Bacigalupo, Giuseppe, 107-108
Badzian, Teresa, 380
Bassori, Timité, 164
Benno, Alex, 62
Bernard, Raymond, 209
Bernasconi, Stéphane, 379
Beyer, Frank, 233
Blank, Manfred, 116
Boatto, Alessandra, 383
Boetticher, Budd, 227
Borzage, Frank, 287
Boyer, Pierre, 374
Brdečková, Tereza, 125
Brown, Rowland, 290
Bühler, Wolf-Eckart, 116
Buñuel, Luis, 208, 216
Burger, Hans [Hanus], 104, 153
Burgio, Sara, 383
Burke, Edwin, 292
Bussi, Solange, 70

Camerini, Mario, 316
Campion, Jane, 256
Capellani, Albert, 49
Carné, Marcel, 271
Carrano, Leonardo, 381
Cassavetes, John, 247
Cazals, Patrick, 88
Cerasuolo, Enrico, 129
Chahine, Youssef, 140-149
Challouf, Mohamed, 176
Chaplin, Charles, 202
Chierici, fratelli, 107
Chilvers, Philip, 313
Chokheli, Goderdzi, 262
Cianci, Gloria, 383
Cissé, Souleymane, 170
Clair, René, 199
Clamour, Raphaël, 73
Clément, René, 270
Cline, Edward F., 92-93
Coianiz, Audrey, 381
Colburn, Martha, 373
Comandon, Jean, 60
Condroyer, Philippe, 379
Conrad, Gerd, 374
Coppola, Francis Ford, 260
Cordini, Alessia, 383
Corman, Roger, 237

De Agostini, Alberto Maria, 191
De Felice, Lionello, 324
De Filippo, Eduardo, 314-325
de Kuyper, Eric, 232
De Leonardo, Federica, 383
De Liguoro, Giuseppe, 330

de Oliveira, Manoel, 228
De Sica, Vittorio, 220, 324
De Toth, André, 219
Delannoy, Jean, 274
Dembinski, Lucjan, 380
Derkaoui, Mostafa, 167
Dickson, William Kennedy-Laurie, 23
Dikongué-Pipa, Jean-Pierre, 168
Diop Mambéty, Djibril, 173-174
Donen, Stanley, 343
Doniol-Valcroze, Jacques, 229
Dostal', Nikolaj, 255
Dreyer, Carl Th., 34
Dulac, Germaine, 53
Dungarpur, Shivendra Singh, 121
Duvivier, Julien, 269

Elfelt, Peter, 28
Epstein, Jean, 207
Erbetta, Loredana, 383

Farges, Joël, 125
Feist, Felix E., 348-355
Fellini, Federico, 136, 245, 250
Ferrari, Giovanna, 383
Ferrerri, Marco, 235
Ferro, Giuseppe, 107
Feuillade, Louis, 74, 78
Feyder, Jacques, 80
Fleet, John, 123
Fleischer, Max, 336
Ford, John, 286
Fracassi, Clemente, 224
Franju, Georges, 86, 356-367
Frank, Herz, 115
Franzini, Adolfo, 107
Fredersdorf, Herbert B., 156

Genina, Augusto, 36
Gennari, Marta, 383
Ghani, Mariam, 132
Ghignone, Valeria, 383
Ghione, Emilio, 64
Girel, Constant, 27
Giusti, Marco, 129
Goldstein, Marek, 156
Granier-Deferre, Pierre, 277
Grune, Karl, 42
Gualtieri, Manuela, 383
Guy, Alice, 329

Hackenschmied, Alexander, 104
Hartford, David, 50
Haskin, Byron, 225
Hastrup, Jannik, 378-379
Haupe, Włodzimierz, 379
Hazan, Jack, 114
Heisler, Stuart, 218
Hitchcock, Alfred, 339
Hondo, Med, 166
Hopper, Dennis, 243
Horne, James W., 94
Hornicka, Lidia, 380
Hou, Hsiao-hsien, 258
Howard, William K., 291
Hugon, André, 75
Huston, John, 222
Hutton, Peter, 375
Ioseliani, Otar, 261

Isserman, Dominique, 241

Jasset, Victorin-Hippolyte, 78
Jeudy, Patrick, 118
Jeuland, Yves, 278
Jodorowsky, Alejandro, 246, 251
Jones, Christopher, 120
Jugert, Rudolf, 154
Julian, Rupert, 46

Kaboré, Gaston, 171
Karpas, Jan, 379
Käutner, Helmut, 152
Keaton, Buster, 92-94, 96
Keller-Dorian, Albert, 335
Kertész, Mihály [Michael Curtiz], 55
Kiarostami, Abbas, 253
Kim, Ki-young, 180, 183
Kim Soo-yong, 184-185
King, Henry, 296-313
Kipp, Rudolf Werner, 160
Kline, Herbert, 104

Labarthe, André S., 122
Labrély, Emile, 60
La Colla, Nicolò, 107
Laguionie, Jean-François, 383
Lanaro, Ginevra, 383
Lang, Walter, 294
Langlois, Henri, 358
Lassagne, Jacques, 82-83
Lassnig, Maria, 372
Lauste, Emile, 22-23
Lee, Man-hee, 186
Lino, Pedro, 127
Litvak, Anatole, 267
Lortac, Robert, 62
Lykke-Seest, Peter, 52
Lynch, David, 254

Machin, Alfred, 331
Makovec, Milos, 379
Mamouliau, Rouben, 336
Mangini, Cecilia, 109
Mannino, Andrea, 383
Marchi, Antonio, 108
Marc'O, 241
Marshall, George, 213
Martinelli, Giulia, 383
Masciale, Daniela, 130
May, Joe, 59
Méliès, Georges, 24-26, 379
Minnelli, Vincente, 342
Mitchell, John Cameron, 259
Moholy-Nagy, László, 381
Montel, Marie-Dominique, 120
Murnau, Friedrich Wilhelm, 196
Musidora, 82-84

Nelson, Erik, 106
Neumann, Günter, 161
Normandin, Ernest, 31
Norštejn, Jurij, 382

Ode, Erik, 161
Ophüls, Max, 272
Oswald, Richard, 40-41
Pabst, Georg W., 268
Parajanov, Sergei, 263

Pavollettoni, Manrico, 241
Peckinpah, Sam, 346
Petrović, Aleksandar, 238
Phalke, Dhundiraj Govind, 44
Piccinato, Irene, 383
Pick, Lupu, 43, 197
Protazanov, Jakov, 37
Pucci, Beatrice, 382

Rachvelishvili, Bidzina, 262
Rago, Raffaele, 130
Ravel, Gaston, 75
Rémond, Georges, 63
Renoir, Jean, 206, 210
Richter, Hans, 206, 381
Rinaldi, Giacomo, 383
Rispoli, Paola, 111
Rogosin, Lionel, 112
Rogosin, Michael, 113
Róska, 241
Ruttman, Walter, 381

Saguatti, Saul, 381
Santell, Alfred, 289
Schulberg, Stuart, 155
Schwerdtfeger, Heinz-Hermann, 338
Sedgwick, Edward, 96
Serrazina, Pedro, 380
Shin, Sang-ok, 182
Stagni, Raffaele, 108
Stemmle, Robert A., 215
Stiller, Mauritz, 38, 194
Stöckl, Ula, 242
Stonehouse, Ruth, 47
Stroux, Karl Heinz, 157
Szczuchura, Daniel, 382
Szoboszlay, Péter, 382

Tait, Margaret, 370-371
Tapiovaara, Nyrki, 212
Tasin, Heorhii, 201
Tavernier, Bertrand, 119
Tedesco, Jean, 206
Thoret, Jean-Baptiste, 118
Toschi, Giuseppe, 108
Tournier, Jacques, 340
Trnka, Jiří, 379, 382

Varda, Agnès, 131
Velle, Gaston, 379
Veyre, Gabriel, 27
Vierné, Jean-Jacques, 379
Vilardebó, Carlos, 108
Vivié, Jean, 374
Vombraut, An, 379
von Báky, Josef, 159
von Stroheim, Erich, 292

Wasilewski, Zenon, 380
Werker, Alfred, 292
Wyler, William, 105

Young, Terence, 231, 345
Yu, Hyun-mok, 181

Zanonato, Sofia, 383
Zecca, Ferdinand, 379



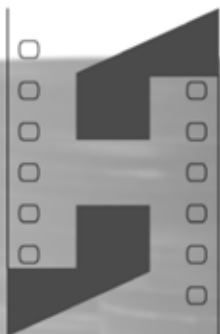
THE CINEMA MUSEUM
LONDON



If you love cinema...

London's Cinema Museum is devoted to keeping alive the spirit of cinema since the 1890s. We have a unique collection of artefacts, memorabilia, uniforms and equipment. **Charlie Chaplin** stayed at the Lambeth Workhouse in **Kennington** where we are based. Our extensive programme of screenings, live events and talks have included guests **Neil Brand, Simon Callow, Mark Kermode, Roy Hudd,** and **Barbara Windsor**. We are also home to **The Kennington Bioscope** featuring silent films with live accompaniment. Please book an event or guided tour at **The Cinema Museum, 2 Dugard Way, Renfrew Road, London SE11 4TH. +44 (0)20 7840 2200 www.cinemamuseum.org.uk**

Who ya gonna call?



HAGHEFILM DIGITAAL

The cinematographic heritage preservation specialist

www.haghefilm-digitaal.nl

+31 20 56 85 411

info@haghefilm-digitaal.nl

Haghefilm Digitaal is a member of the Haghefilm - MWA group.

Film

Film is cost-effective, because film drives efficiency, reduces shooting ratios and helps your cast and crew focus. Labs are opening worldwide, with processing expertise right where you need it.

Film's unique beauty guarantees the cinematic look audiences connect with. Motion pictures on film win awards. A lot of awards. And to preserve your project for future generations, film is the only, proven choice.

Get more from every frame



#SHOOTFILM

Learn more at Kodak.com/go/motion

© 2019 Kodak. Kodak, Vision and the Kodak logo are trademarks.



Toni U. Renoir, 1934 - © Gaumont

L'Immagine Ritrovata

Film Restoration & Conservation
Bologna • Paris • Hong Kong

L'Immagine Ritrovata is a highly specialized film restoration laboratory created and developed in Bologna (Italy) thanks to Fondazione Cineteca di Bologna.

A solid film knowledge, a long experience in the field - always supported by careful preliminary philological and technical research - the most up-to-date equipment covering all workflows, from photochemical to 4K technology, as well as a vast and diverse range of projects, make L'Immagine Ritrovata a leading laboratory in the field.

L'Immagine Ritrovata has two branches abroad, in Hong Kong (L'Immagine Ritrovata Asia) and Paris (L'Image Retrouvée), which enable the laboratory to respond more effectively to the ever-growing demand from foreign archives, film libraries and researchers.

L'Immagine Ritrovata is one of the main organizers of the FIAF Film Restoration Summer School, which has been taking place in Bologna since 2007 and will be held again in 2020. The school has been also hosted in Singapore (2013), Mumbai (2015) and Buenos Aires (2017) and will be held again in Mexico City in October 2019.

www.immagineritrovata.it
www.imageretrouvee.fr
www.immagineritrovata.asia

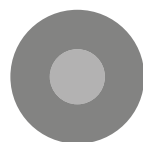
**l'immagine
ritrovata**
film restoration
& conservation 
BOLOGNA PARIS HONG KONG



Back to the Future of Archiving

KEM STUDIOTECHNIK

Hamburg Germany www.kem-studiotechnik.de
tel: +49 /40 /56 76 65



cinegrell

film restoration • film lab • post production



analogue.

It is an art without margin
for error.

cinegrell postproduction gmbh
saatlenstrasse 261
ch-8050 zürich

www.cinegrell.ch
office@cinegrell.ch
+41 44 440 20 00

**Grazie alla collaborazione con Cinemeccanica,
Il Cinema Ritrovato utilizza un proiettore laser per le serate in Piazza Maggiore**



CINEMECCANICA







Giovanni Grande. Bozzetto per manifesto attribuito al film *Polidor arriva alla casa Pasquali*
Da: Museo Nazionale del Cinema, Torino

In copertina:
Marlene Dietrich e Jean Gabin in *Martin Roumagnac (Turbine d'amore)* di Georges Lacombe, 1946

20.00 €

9

